

LA FOTOGRAFÍA AMAZÓNICA PERUANA HACIA FINES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX. LOS DISCURSOS SOBRE LA AMAZONIA Y SU TRADUCCIÓN EN IMÁGENES¹

Katherine de la Cruz Castro

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (Perú)

delacruzcastro.arte@gmail.com

Abstract

From the beginning of its history, photography existed within a regime of truth given its ability to represent reality in a («reliable» way. The photographic image was understood not only as evidence that («that» happened: («in the Photograph *I can never deny that the thing was there*» (Barthes, 1989, p. 121), but that it happened in the way the photographic image shows. Soon, that regime of truth would be questioned and photography as social and cultural product would be understood as fiction filled with ideology and as discursive support. This article aims at looking into the possibilities of photography on such terms, to be able to understand the role Peruvian Amazonian photography played between 1880 and 1914 («The Age of Rubber»). Photographs related to three activities within this period would be mainly analyzed: domestic explorations of the Amazonian territory, rubber activities and the work of Catholic missionaries, especially Dominicans. We will inquire on how photographs translate towards visualities, discourses on civilization and national integration of that time. And also how, within the frame of reception, such images were read and how we face and use them nowadays.

Barthes, R. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981.

Keywords: Peruvian Amazonian Photography, 19th century, translation, Amazonia,

Resumen

La capacidad de la fotografía para representar la realidad de forma «fidedigna», hizo que ésta, desde el inicio de su historia, esté suscrita al régimen de verdad. La imagen fotográfica se entendió no solo como evidencia de que «aquello» aconteció: «nunca puedo negar en la Fotografía *que la cosa haya estado allí*» (Barthes, 1989, p. 121), sino que aconteció de la manera en que la imagen fotográfica lo muestra. Prontamente, dicho régimen de verdad será interpelado y la fotografía se entenderá, en tanto producto social y cultural, como ficción cargada de ideología y como soporte discursivo. Este artículo tiene como objetivo indagar las posibilidades de la fotografía en dichos términos, para comprender el papel que juega la fotografía Amazónica peruana producida entre 1880 y 1914 («Época del caucho»). Se analizan principalmente las fotografías vinculadas a tres actividades del período: las exploraciones nacionales del territorio amazónico, la actividad cauchera y la actividad de los misioneros católicos, dominicos en concreto. Indagamos cómo las imágenes fotográficas traducen hacia las visualidades los discursos civilizadores y de integración nacional propios de la época. Y cómo, en el ámbito de la recepción, fueron leídas dichas imágenes y cómo nos enfrentamos y hacemos uso de ellas hoy.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Palabras clave: fotografía amazónica peruana, siglo XIX, traducción, Amazonia.

1. Introducción: Imágenes y sociedad

Desde que la humanidad empezó a producir imágenes, estas se constituyeron en un medio propicio para expresar sus formas de ver, experimentar, sentir, entender, reflexionar y explicar el mundo en cada período

¹ Este estudio se enmarca en el proyecto de Investigación I+D *Catalogación y estudio de las traducciones de los dominicos españoles e iberoamericanos*, con referencia FFI2014-59140-P, aprobado por el Secretario de Estado de Investigación Desarrollo e Innovación, Ministerio de Economía y Competitividad, según Resolución de 30 de julio de 2015.

a lo largo de la historia. Desde las primeras imágenes que se producen -como las primeras huellas que se imprimen, los trazos que se marcan en diversos soportes como las rocas o la piel, o las formas en que se modelan diferentes materiales-, estas cumplen múltiples funciones sociales, ya sean simbólicas, rituales, religiosas o simplemente utilitarias, además de la estética. En estos momentos iniciales, las imágenes no eran concebidas como productos realizados meramente para la contemplación, sino que las diversas funciones otras que desempeñaban, se encontraban plenamente advertidas e integradas. Estas primeras imágenes producto de la acción humana tampoco eran ni pensadas ni categorizadas como arte, pues como señala Burke (2005) dicho término se utiliza a partir del Renacimiento y, sobre todo, desde el siglo XVIII cuando «la función estética de las imágenes -al menos en los ambientes elitistas- empezó a prevalecer sobre muchos otros usos que tenían» (p. 20). Las imágenes vistas bajo la categoría arte, y el arte separado de su función utilitaria, suman dentro del desarrollo del sistema del arte poco más de 5 siglos, frente a un período previo de utilitarismo de aproximadamente 400 siglos desde que la humanidad empezó a producirlas (Acha, 1979, p. 40). En este sentido, este artículo pretende pensar las imágenes, en especial las imágenes fotográficas, no solo como productos que se expresan bajo ciertos criterios estéticos, sino también como productos a los que la sociedad ha dado usos diversos de acuerdo a cada contexto.

Otro punto que es importante señalar aquí es que se pretende entender a las imágenes -desde las primeras que la humanidad produce deliberadamente, hasta las que nos inundan hoy- no solo como resultado de la expresión de ciertas individualidades, sino como productos sociales y culturales que manifiestan las necesidades y demandas de las colectividades desde las que surgen. El paradigma del arte como expresión de la individualidad del genio creador, se genera también a partir del Renacimiento y se refirma en el siglo XIX. En dicho sentido, entenderemos las imágenes desde lo planteado por la sociología del arte, y advertiremos que son diversos los elementos que se intersectan en la *poiesis* de las mismas: el productor, el sistema de producción y la sociedad. En la producción de las imágenes y el arte, los factores que se articulan son la habilidad manual de quien produce y la tradición artística en la que se inserta -o las convenciones de representación propias del sistema artístico en un momento determinado- a la que responde dicha habilidad. Sumados a estos elementos se encuentran las ideologías propias del contexto que se expresan a través del productor, además de la subjetividad que se configura en él (Acha, 1979).

De acuerdo a lo mencionado y atendiendo al factor de la tradición o convención social que incide en las representaciones que se realizan en un determinado período, podemos mencionar que las imágenes se expresan en códigos específicos propios de un contexto y que estos son utilizados y a la vez transgredidos dentro del devenir del arte. Como menciona Saavedra (setiembre-diciembre, 2003) «La imagen muestra aspectos de la cultura de acuerdo con los códigos específicos de cada espacio geográfico, temporal y social. Y no solo códigos de significado sino también de representación, aceptados por la colectividad; es

el caso de la figura humana, que en el antiguo Egipto tuvo características muy distintas a las de Mesopotamia. Estas diferencias se pueden apreciar a simple vista en el tamaño o en la estilización de las figuras. De las transgresiones a las normas aceptadas por cada cultura, surgen las vanguardias o los tabús» (p. 2).² Siguiendo este camino, nos interesa hacer una exploración breve sobre la convención que se generó en diversos períodos respecto al carácter verista que debían tener las imágenes; pues cuando surge la fotografía en el siglo XIX, esta se instituirá como la práctica más adecuada para representar la realidad, por hacerlo con la mayor fidelidad posible.

Al respecto, es posible mencionar que desde el arte Paleolítico, las imágenes que produce la humanidad son un dispositivo para aprehender la realidad a partir de su representación. Desde entonces, y haciendo uso de diversas técnicas, se han generado imágenes que han referido la realidad con mayor o menor fidelidad en diferentes períodos y latitudes. Dentro del arte occidental, desarrollos como Grecia o el Renacimiento, realizaron imágenes que buscaron cada vez más lograr su plena imitación. Según Gombrich (1987), en el denominado mundo clásico, la *mímesis* se convirtió en la búsqueda principal del arte, y el progreso de la técnica para alcanzar dicho objetivo fue considerado imprescindible para la «evolución» del arte. En el Renacimiento, como menciona Orenge (2015), para el caso de las representaciones en soporte bidimensional, se dio un «gran paso para la aproximación del arte a la realidad [...] a partir de la aplicación de la perspectiva tridimensional. Se trataba de la fijación del espacio tridimensional en una superficie bidimensional, adaptando las características originales de la naturaleza a un código cultural que iba a adoptarse rápidamente a partir del siglo XV» (p. 27). Es importante remarcar que Orenge hace referencia también a un código cultural, es decir, una forma particular de representación, basada en la búsqueda de la imitación fiel de la naturaleza, que se termina de instituir en el Renacimiento y que ha regido en gran parte las representaciones hasta hoy.

Ahora bien, Gombrich (1987) se interroga: si las representaciones naturalistas son más convincentes y generan mayor capacidad de reconocimiento de la realidad «¿cómo es que la mayoría de las culturas se dan por satisfechas con las representaciones esquemáticas?» (p. 21). Y de aquello que argumenta como respuesta, podemos comprender que las diferentes formas de narración pictórica se dan, en un período como el Renacimiento, no solo a partir del afán de *mímesis* por parte de los productores de imágenes, sino de las demandas del contexto, de las necesidades o fines que cumplen en dicho momento, de la demanda

² Acha (1979), se expresa en términos similares, al señalar que el productor artístico se ve insertado en un sistema o tradición que tiene determinados problemas que solucionar, de cómo se enfrente a ellos o de las nuevas interrogantes que pueda generar, se dan las continuidades y rupturas en la forma de representar el quehacer artístico: “Ahora es un hombre social, quien al apropiarse de las operaciones específicas del sistema se incorpora a este (a su tradición) y sufre el peso diacrónico del mismo (400 siglos), heredando también problemas y criterios para resolverlos. Por otro lado, el momento histórico lo condiciona a formular determinados problemas nuevos y a dar otras salidas a los viejos” (p. 32)

de quienes encargan, entre otros factores. En concreto, para el Renacimiento, Gombrich (1987) menciona que la búsqueda naturalista se da «por una demanda específica de narrar plausiblemente hechos sagrados» (p. 21). Y posteriormente afirma «el ascenso del naturalismo presupone un cambio en las expectativas y demandas del espectador. El público pide al artista que presente el hecho sagrado en un escenario imaginario, tal como lo hubiera visto un testigo ocular» (p. 22). Y luego señala que el interés por la técnica que se desplegó para satisfacer esas necesidades, viene después, es decir, la técnica se vuelve objetivo en sí misma luego de satisfacer la demanda. En ese sentido, podemos vincular lo que refiere Gombrich con aquello que mencionaba Orenge respecto a las convenciones y los códigos culturales que se expresan en la producción de imágenes en un determinado momento. Es importante entonces, al momento de abordar la producción de imágenes fotográficas, interrogarnos sobre cuáles son las características del contexto en el que surgen, cuál es el estado de la tradición del sistema artístico en el que se insertan y cuáles son las demandas que vienen a cubrir. Hacia el siglo XIX, plantearemos que la fotografía se inserta dentro de esta búsqueda de la representación mimética de la realidad, paradigma establecido desde el Renacimiento como se ha señalado, pero no solo se establece bajo esta búsqueda de imitación sino también de objetividad³ y enmarcaremos el fenómeno dentro de las características de la época, signada por la revolución industrial, el positivismo y la denominada modernidad.

De igual modo, interesa remarcar la fotografía como una de las dos revoluciones más importantes acaecidas en el terreno de la producción de imágenes, que van a generar diversas transformaciones en el modo de producirlas, distribuirlas y consumirlas. La otra revolución –previa- es: «la aparición de la imagen impresa (xilografía, grabado, aguafuerte, etc.) durante los siglos XV y XVI» (Burke, 2005, p. 20). Dentro de los cambios que significaron estos procesos técnicos, Burke (2005) anota que las imágenes impresas y las fotografías tienen una mayor posibilidad de movilidad, ya que son más fáciles de transportar que las pinturas, por ejemplo. Al mismo tiempo, menciona que dichas imágenes se pueden producir con mayor rapidez y representar hechos aún frescos en la memoria. Y otro punto importante es que dichas imágenes presentan mayor posibilidad de que la gente sencilla entre en contacto con ellas. «De hecho resulta difícil incluso imaginar qué pocas imágenes circulaban en la Edad Media, pues los manuscritos con miniaturas, que ahora nos resultan tan familiares en los museos o a través de las reproducciones gráficas, normalmente se hallaban en manos de unos pocos particulares, de modo que el público en general sólo tenía a su disposición las imágenes de los altares y los frescos de las iglesias» (Burke, 2005, p. 21), esta afirmación nos da alcances de lo que significaron en su momento esas nuevas formas de producir imágenes. Y es así como se busca abordar la fotografía, entendiéndola en un contexto

³ Objetividad es una categoría relevante para entender el fenómeno en su contexto, pues enmarca la fotografía en el período del positivismo científico, donde se exalta al avance de la técnica y la ciencia y el carácter objetivo de los conocimientos que generan estas prácticas.

determinado con unas implicancias determinadas.

Con base a todas las ideas desplegadas hasta aquí, en una primera parte de este artículo abordaremos la fotografía desde el enfoque de la sociología del arte, como producto del contexto en el que surge: la denominada «modernidad»⁴ del siglo XIX, y a la vez la sociofuncionalidad⁵ que cumple en dicho período, es decir qué expresa y qué ideas del medio porta. En una segunda parte, atenderemos no solo a las características que la fotografía recoge de su época, sino que también indagaremos sobre el sentido -que desde momentos iniciales de su aparición- se le asigna a esta práctica: entre el régimen de verdad al que se le suele circunscribir, la capacidad de interpretación y recreación de la realidad que tiene y, finalmente en tanto huella o índice. Y exploraremos cómo se expresan estas posibilidades de la fotografía en las imágenes que se producen de la Amazonía peruana en el período que observamos. De igual forma, en esta parte del texto nos interesa considerar el discurso nacional peruano que se expresa en dicho período, y lo que implica para la región amazónica. Este discurso nacional busca integrar el territorio amazónico y a sus habitantes a la República a través de la labor civilizadora bajo el paradigma del progreso. También se busca entender este discurso en función a una herencia del discurso de la «Modernidad-colonialidad»⁶ del siglo XVI que establece una zona del «ser», del civilizado para Occidente, y una zona del «no ser» para aquello que no entra en esa categoría y que, frente a ese «ser» occidental, se entiende como el «otro»⁷. Este discurso valida, en este período, la labor civilizadora desde las exploraciones estatales al territorio, la colonización de la selva, el respaldo a la actividad cauchera y a la labor de las misiones en la selva, entre otras actividades. Entonces, encontramos a la fotografía como práctica que da visualidad a ese discurso, que constata y que relata ese proceso civilizatorio, paternalista e integrador que persigue el Estado peruano.

⁴ Dentro de la sociología del arte se establece una vinculación arte y sociedad en sentido dialéctico: el arte como producto que la sociedad genera, así como un elemento que produce o tiene incidencia sobre la sociedad. Esas dos formas de relación, menciona Acha, son: la sociogénesis del arte y la sociofuncionalidad del arte. (Acha, 1979, p.)

⁵ Término que se ha utilizado para particularizar un período de la historia occidental caracterizado por los diversos avances tecnológicos y científicos que generarán cambios profundos en la vida, en términos prácticos, y en las formas de ver el mundo de la sociedad.

⁶ El círculo de investigadores de la Modernidad-colonialidad, que plantea el giro decolonial, ha realizado diversas críticas y apuntes para comprender la Modernidad en otras dimensiones, una de ellas plantea que la Modernidad surge en función a la incursión europea en tierras americanas y otra afirma que la Modernidad es la cara visible de un proceso que oculta otra: la colonialidad. «Desde el siglo XVI se gesta lo que estos autores denominan el sistema mundo moderno/colonial por lo que la modernidad hay que remontarla a la conquista de las Indias occidentales, problematizando las narrativas intraeuropeas de la genealogía de la modernidad. La segunda crítica consiste en que la modernidad es solo la cara visible y amable de un sistema mundo, asociada a una retórica salvacionista, que oculta su lado oscuro y de violencia: la colonialidad. Para estos autores, no hay modernidad (un nosotros moderno, paradigma de humanidad) sin colonialidad (un ellos no moderno, seres inferioizados y dispensables)». (Restrepo, 2011, p. 141-142).

⁷ Fanon (2010), Restrepo (2011).

2. La incursión de la fotografía en la historia

La fotografía nace en el siglo XIX como el resultado de múltiples experimentaciones previas en torno a los principios de la cámara oscura y las sustancias sensibles a la luz. El invento de la fotografía corresponde a un período que está signado por el desarrollo científico por lo que, aunque se reconoce al francés Daguerre como el «padre» de dicho invento, en otras latitudes se llevaron a cabo exploraciones con resultados similares. El propio Daguerre, quien fue pintor y se encargaba de realizar instalaciones de escenografía para teatro -por lo que estaba vivamente interesado en las posibilidades del uso de la cámara oscura- busca asociarse con Niepce, quien había realizado diversos ensayos e investigaciones al respecto previamente. De Niepce se mencionan logros de imágenes en negativo y en 1826 de la primera imagen fotográfica en positivo *Vista desde la ventana en Le Gras*. El denominado *Daguerrotipo* es el resultado de esta colaboración entre ambos, con gran éxito posteriormente, pero con reconocimiento solo para Daguerre, pues Niepce había fallecido hacia 1833. Orenga (2015) señala «En 1839, el gobierno francés compra la patente de la cámara oscura de Daguerre y pasa a hacer uso público y oficial de la fotografía en beneficio del Estado» (p. 27), así este invento se oficializa y se difunde en el mundo. No obstante, como habíamos mencionado, hay otras experiencias en los mismos años como la de William Henry Fox Talbot que desarrolló el *calotipo*, un procedimiento que generaba un negativo del cual podían derivar muchos positivos, pero que daba imágenes de menor calidad que el daguerrotipo, este se realizaba usando papel a diferencia del daguerrotipo que utilizaba metal. Mientras Daguerre negocia con el Estado francés la patente sobre el invento, Talbot reclama derechos sobre el *calotipo*, lo que limitará su difusión. De igual forma, las experiencias de Hippolythe Bayard para lograr fijar imágenes con el uso de la cámara oscura, se suman a estas investigaciones iniciales y su nombre se agrega a la lista de inventores de la fotografía.

En este punto, es importante señalar que en Brasil, en las mismas fechas, también se generan experimentaciones pioneras en el campo de la fotografía gracias al trabajo de Hercules Florence. Boris Kossoy (2001) refiere en *Fotografía e historia*⁸ que Brasil también sería escenario del surgimiento de la fotografía gracias al franco-brasileño Florence en 1833. Pero que a diferencia de lo que sucede en Europa, «Florence llevó adelante sus investigaciones en un ambiente desprovisto de los mínimos recursos tecnológicos para su desarrollo, en un medio esclavista, al margen del progreso científico y cultural» (p. 109) y esa sería una de las causas por las que el invento de Florence no es atendido en la Campinas, Sao Paulo, y no prospera ni se difunde. Para Kossoy (2001) la fotografía como técnica podría haberse llevado

⁸ Kossoy presenta desde 1976 sus investigaciones respecto a Hercules Florence como uno de los pioneros en el desarrollo de la fotografía. Estas investigaciones se reúnen en la publicación *Hercules Florence - 1833 - a descoberta isolada da fotografia no Brasil* de 1980.

a cabo donde un investigador se encontrara, pero el contexto es determinante para propiciar -o no- el desarrollo y la inserción social de dicha práctica: «En el ámbito de la historia de la técnica, la invención de la fotografía guarda esta particularidad que quisiera subrayar aquí: en cualquier punto donde el investigador se encontrase, sin importar el grado de “civilización” de su medio, la fotografía podía ser descubierta. Aunque su desarrollo, perfeccionamiento y absorción por parte de la sociedad, eso sí, solamente podía ocurrir -como de hecho ocurrió- en contextos socioeconómicos y culturales totalmente distintos de aquel donde Florence vivió: en los países donde se procesaba la Revolución Industrial» (p. 109). Florence desarrolla la técnica, es el primero en utilizar el término «fotografía» para denominarla, no obstante, el contexto influye en el desarrollo de esta práctica y se presenta mucho más favorable en el medio europeo.

Al respecto, podemos mencionar lo que sostiene Bellido (2002) en relación al desarrollo de la fotografía para el caso latinoamericano, donde además de mencionar a Florence, indica: «encontramos algunos precedentes como los experimentos realizados en 1805 por Esteban Martínez en México que utilizó una cámara oscura y solución de cloruro de plata sobre una plancha de metal para reproducir la fachada de la Iglesia de Santo Domingo» (p. 113). Y tras señalar estas experiencias, Bellido anota que ha habido un silenciamiento de las mismas, esto en función al reconocimiento pleno de las que se dieron en Europa. Kossoy (2001) también indica que tras presentar sus investigaciones respecto a la labor de Florence se generó una polémica, pues estas causaron «cierta incomodidad en el espíritu eurocéntrico» (p. 109).

De lo mencionado, es importante para nosotros indagar en la idea que plantea Kossoy (2001) respecto al contexto como determinante para la práctica fotográfica. Las experiencias diversas que se han apuntado nos confirman que el contexto de la Europa occidental del siglo XIX fue el medio favorable al desarrollo de esta práctica, entonces es importante preguntarnos por las características de dicho contexto y lo que se imprime de él en los usos que se da a este nuevo invento. Este invento se propaga desde Europa hacia otras partes del mundo como América y expresa la mirada occidental y las formas de concebir e indagar el mundo que se generan en medio de las profundas transformaciones sociales de la época. En ese sentido, la fotografía de los territorios americanos, en específico la fotografía de la Amazonía peruana hacia fines del siglo XIX e inicios del XX expresa lecturas en dichos términos.

2.1 La fotografía en la Europa Occidental del siglo XIX.

La técnica fotográfica se presenta hacia el siglo XIX como un dispositivo de lectura del mundo que se manifiesta en los términos del contexto desde el que surge oficialmente y desde donde se propaga: la Europa Occidental del siglo XIX.

Dicho siglo está impregnado por diversos factores que transforman las formas de vida de la gente, no solo cambian los sistemas políticos, económicos, las dinámicas sociales, sino que se suscitan cambios profundos en las formas más básicas de conocer y sentir el mundo. La Revolución Industrial acaecida hacia la segunda mitad del siglo XVIII implica múltiples adelantos técnicos y científicos que para las sociedades de la época significa entrar en un sistema de producción industrial, con grandes concentraciones de capital por parte de la burguesía industrial y con un éxodo de la población del campo a la ciudad para incorporarse en una nueva forma de trabajo obrero. Con la Revolución francesa en Europa y con la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica en el continente americano, producidas hacia fines del siglo XVIII, se generan nuevas formas de concebir al individuo, como ciudadano, como sujeto de derechos, y acontece el establecimiento de los Estados «modernos». Estos procesos van acompañados de cambios fundamentales en las percepciones del mundo, como se ha señalado, y es que debido a una serie de inventos de la época -como la máquina a vapor, el ferrocarril, el telégrafo, la electricidad, la fotografía, entre otros tantos- las formas de sentir y experimentar las distancias y los tiempos se ven modificados. Los paisajes son cada vez mayoritariamente citadinos, las ciudades presentan nuevos rostros y nuevas mecánicas por lo que la vida se vuelve más rápida, el conocimiento del mundo parece más pleno y hay una gran confianza en el denominado progreso. En las sociedades europeas del siglo XIX prosperará el Positivismo científico, que persigue el conocimiento científico, objetivo, al que se puede acceder a través del método científico y desde el que se pueden establecer una serie de verdades que serán los paradigmas de la denominada modernidad del siglo XIX.

Con respecto a la modernidad del siglo XIX es importante que se apunten algunas ideas, por constituir el marco del desarrollo técnico y científico desde el que surge la fotografía, pero también porque dicho fenómeno -de igual forma- constituye el marco del surgimiento de los estados nacionales latinoamericanos y de la creación de sus relatos nacionales, y ambos temas son abordados en este texto.

La modernidad es una categoría compleja que expresa una serie de características de un período determinado de la historia occidental, en dicho período se generan nuevas formas de concebir el mundo y de relacionarse con él que se impondrán sobre las tradicionales. En líneas generales, algunas de estas características son: el uso de la razón, la capacidad del ser humano para enfrentarse a la naturaleza desde la observación y generar conocimiento fuera de las normas rígidas de la religiosidad, la exaltación del individuo, la idea de progreso, entre otras.

¿Cuál es el origen de la modernidad? Ante esta pregunta surge el primer debate, pues el inicio de este período se ha establecido, de acuerdo a diversos investigadores, atendiendo a diferentes acontecimientos históricos. Se ha planteado el inicio de este período hacia el siglo XV y XVI, considerando el

Renacimiento, el desarrollo de la imprenta, la toma de Constantinopla por los Turcos o el «descubrimiento» de América, como los posibles hitos que marcarían su inicio. Se ha considerado también que esta modernidad solo se alcanza plenamente hacia el siglo XVIII y XIX a partir de la Ilustración, la Revolución francesa y la Revolución Industrial (Echeverría, 2008). Al margen de este debate, durante mucho tiempo se tuvo como consenso la idea de la modernidad como un fenómeno europeo, fenómeno con las características ya expresadas, que desde Europa se difunde a otras latitudes.

Sin embargo, podríamos complejizar más el tema si atendiéramos, como menciona Restrepo (2011), al hecho de que la modernidad se puede entender no solo como una modernidad (euro-modernidad) sino, como diversas lecturas críticas afirman, como múltiples modernidades. Se podría hablar entonces de modernidades alternativas o modernidades otras.⁹ Estas categorías señalan, para el primer caso: negociaciones con la modernidad por parte de grupos locales, es decir, mecánicas que generan sobre esta modernidad (que entendemos europea) ciertas modulaciones locales (en los lugares del mundo donde se expande). Y, en el segundo caso, un esfuerzo por «mostrar que la euro-modernidad ha sido sólo una manera de modernidad ya que han existido, a veces antes e independientemente de Occidente, otras modernidades. Las otras modernidades, entonces, no son variaciones o modulaciones de la euro-modernidad (como en las modernidades alternativas o vernáculas), sino que son modernidades genealógica y ontológicamente otras» (p. 143).

No obstante, en este punto nos vamos a referir a la modernidad en tanto euro-modernidad y vamos a señalar cómo operó hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, entendiendo este contexto como parte de un proceso iniciado hacia los siglos XV y XVI con la invasión de Europa Occidental a América y otros territorios alrededor del mundo. Consideramos importantes las lecturas de las múltiples modernidades, no obstante no indagaremos más en ellas. Aquí intentamos contextualizar el surgimiento de la fotografía y al mismo tiempo contextualizar a la Amazonía peruana hacia fines del siglo XIX e inicios del XX -retratada en imágenes fotográficas-, bajo las ideas que estableció la euromodernidad en la época.

En dicho sentido, nos interesa aquí abordar la modernidad concebida como producto europeo. Esta mirada occidental señala¹⁰: la modernidad es europea y desde Europa se propaga hacia otras latitudes. La modernidad es exportada con mayor o menor éxito, en otras partes del mundo se imita, pero nunca se alcanza a ser sino la copia (Restrepo, 2011). Al respecto, podemos apuntar parte de la cita que hace Restrepo (2011) de Wallerstein: «Únicamente la “civilización europea” [...] pudo producir la “modernidad”» (p. 129), la modernidad en otros lugares es un acto fallido. A lo expuesto, se suma la idea

⁹ Para una mejor comprensión al respecto véase Restrepo (2011).

¹⁰ Discursos difusionistas de la modernidad, según señala Restrepo (2011).

de temporalidad: Europa es moderna, los otros lugares del mundo se encuentran atrás intentando avanzar para llegar a serlo. En una concepción lineal del tiempo histórico, «Europa era el futuro de las otras sociedades y, como corolario, estas últimas representaban el pasado de Europa» (Restrepo, 2011, p. 130).

Bajo estas ideas, esta euro-modernidad jerarquiza a las sociedades y se expresa desde mecanismos de dominación. La modernidad establece los particularismos europeos como universales (Restrepo, 2011), es decir, se entiende que aquello que es propio del desarrollo europeo se instituye como lo legítimo, lo paradigmático y lo deseable, frente a otras formas de vida, de ser y saber. Esta mecánica de dominación está establecida ya desde el siglo XVI a partir de la expansión de la Europa Occidental en el mundo, pues desde entonces se han establecido los valores culturales europeos como universales, es decir, como verdaderos, buenos, correctos, legítimos frente a otras expresiones culturales de lengua, religiosidad, raza, costumbre, etcétera, no europeas.

Como parte de este proceso, se puede señalar que la modernidad establece entonces frente a un yo civilizado, un otro no civilizado. Es decir, para afirmar la modernidad, es necesario que esta se exprese frente a un otro, otros lugares, otras gentes. Y, en ese sentido es que se generan hacia fines del siglo XIX e inicios del XX diversos discursos y proyectos civilizatorios sobre esos «otros», idea a la que regresaremos más adelante cuando abordemos los proyectos civilizatorios que emprende el Estado peruano sobre su territorio Amazónico hacia fines del siglo XIX e inicios del XX.

Por ahora, queda mencionar que la fotografía, en medio de este contexto, expresa el afán científicista y de búsqueda del conocimiento de la época. La fotografía es un invento producto de estas experimentaciones científicas. Al mismo tiempo, es aceptado muy pronto ya que es un nuevo dispositivo de conocimiento para el ser moderno del siglo XIX, pues la fotografía no solo genera imágenes miméticas, y por lo tanto asumibles como verdaderas, sino que además genera imágenes objetivas.

De igual forma, la fotografía es testigo de los cambios de la época, de la vida en las ciudades, de la incorporación de los avances científicos a la vida cotidiana, así como de la afirmación del mundo burgués. Una de las prácticas que tiene mucho éxito desde los primeros momentos de la fotografía es el retrato, que inicialmente está reservada para quienes pueden costear uno. El retrato expresa la afirmación del individuo, la clase, así como la posibilidad de la captura fiel (que se cree plenamente exacta) de los rasgos físicos del sujeto (la exaltación de esta idea se expresa en la fotografía antropométrica, por ejemplo) y, a la vez, la posibilidad de recrearse para el otro. La fotografía brinda a las sociedades de la época una nueva forma de conocerse, de verse a sí mismas y de representarse, así como nuevas formas de ver y representar al otro.

3. Fotografía Amazónica hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. Visualidades del discurso nacional.

En este momento es importante abordar cuáles son las funciones y sentidos que se le otorga a la fotografía: documento, huella, ficción; para observar cómo la fotografía de la época, haciendo uso de sus diversas posibilidades, recoge y es portadora del discurso nacional peruano que enuncia la búsqueda de una nación integrada y moderna. Revisaremos entonces cómo la fotografía, en tanto medio, expresa las acciones civilizadoras e integradoras de la Amazonía por parte del Estado y particulares. Se observarán en este acápite fotografías vinculadas a las exploraciones nacionales, a la actividad cauchera y a las misiones.

3.1 Fotografía de la Amazonía peruana hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. Verdad, ficción, huella.

La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma:
“Ésa es la superficie. Ahora piensen -o más bien sientan, intuyan qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si ésta es su apariencia
Sontag (2006, p. 42)

Aquí se realizan apuntes sobre las múltiples posibilidades de la fotografía y cómo estas se expresan en las representaciones que ella produce de la Amazonía peruana hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. Nos interesa la fotografía en tanto medio, por lo que, con apoyo del corpus teórico¹¹ que se ha desarrollado en torno a esta práctica desde su aparición, nos interrogamos por sus potencialidades en tanto verdad, ficción y huella.

Se indaga entonces, cómo la fotografía haciendo uso de sus capacidades miméticas y de objetividad, producirá imágenes de la selva peruana que sean entendidas como documento para los ojos europeos y nacionales (urbanos y de élite), de un territorio y sus habitantes que le son desconocidos. De igual forma, se explorará la capacidad de interpretar la realidad y ficcionar, que tiene la imagen fotográfica, para comprender cómo, haciendo uso de ella, generó visualidades al discurso nacional del Estado peruano hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Por último, frente a las imágenes que se produjeron en dicha época sobre el territorio amazónico, exploraremos aquello que, desde la teoría, se ha enunciado como la capacidad de huella o índice de la fotografía. Es decir, al entenderse progresivamente que la fotografía no es ya el reflejo fiel de la realidad, sino un producto social que presenta una lectura determinada de la realidad, la fotografía ya no se puede afirmar como plena verdad sino como huella de

¹¹ Dubois (1986) en *El acto fotográfico* ha señalado las diversas posiciones teóricas respecto a las potencialidades de la fotografía. Este acápite del texto toma como base lo reseñado por este autor.

algo que aconteció, y esto nos brinda un marco importante para abordar estas imágenes ahora, como fuente para la historia.

El discurso que se afirma desde momentos tempranos de la aparición de la fotografía es: la fotografía es mimesis. En esos términos, la fotografía se entiende como el proceso técnico a partir del cual se consigue la representación plenamente fiel de la naturaleza. La fotografía se inscribe, como se ha mencionado en la introducción de este texto, dentro de un sistema de producción específico, cuyos códigos de representación visual de la naturaleza están signados por aquello que propuso el Renacimiento -para el arte y las imágenes- en términos de semejanza, cuya máxima está en la representación de la tridimensionalidad en la bidimensionalidad, desde el uso de la perspectiva. Entonces, la fotografía se inscribe muy pronto, en pos de este código visual establecido, como la práctica más adecuada para representar la realidad.

Esta representación fiel de la realidad se entiende lograda a partir de un proceso técnico, un proceso objetivo donde no interviene la acción humana directamente, sino que intervienen leyes físicas y químicas, que generan a través del aparato de la cámara fotográfica, la representación fiel del referente. Los primeros discursos sobre la fotografía refieren que ésta realiza una representación mimética de la realidad, pero sobre todo objetiva, pues como menciona Dubois (1986) ésta «opera en la *ausencia* del sujeto» (p. 27) y, por lo tanto, «la foto no interpreta, no selecciona, no jerarquiza» (p. 27), es verdadera. En ese sentido, también se entiende una división entre la fotografía y la pintura, por ejemplo, pues la pintura se entiende como acción de la subjetividad humana.

Bajo estas ideas sobre la fotografía como mimesis y verdad, la fotografía fue muy pronto asimilada a la práctica científica y puesta al servicio de botánicos, astrónomos, médicos, etcétera. Se realizaron también fotografía de expediciones, fotografía documental o fotografía periodística. Y pronto se colocó también esta práctica al servicio del aparato policial y del Estado (fotografía antropométrica, por ejemplo), entre otros usos.

En estos términos, la fotografía de la Amazonía peruana hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX se entendió como documento, en tanto representación veraz, de una realidad determinada (lejana y ajena). La fotografía retrataría el territorio amazónico y a sus habitantes para el ojo europeo y nacional ciudadano, brindando información que se asume objetiva y verdadera sobre estos territorios, hasta dicho momento, ampliamente desconocidos.

Las incursiones de viajeros y expediciones científicas, realizadas desde el siglo XVI hasta los primeros años del siglo XIX en territorio americano (como la selva), solían acompañarse de ilustraciones como

dibujos o acuarelas que buscaban dar cuenta de aquello que se observaba. Con la invención de la fotografía, ésta suplirá progresivamente a dichos medios y se instaurará como la representación más certera y adecuada, en tanto instrumento de verdad, para acompañar estas expediciones. Fowks (2017) menciona «Las primeras décadas de la fotografía son un instrumento de las expediciones civiles o militares», en el Perú de fines del siglo XIX e inicios del XX, la fotografía acompaña las exploraciones nacionales y busca dar cuenta de los territorios amazónicos que históricamente han sido vistos como complejos e impenetrables.

De igual forma, entendiendo a la fotografía como documento e instrumento de verdad, en este período que coincide temporalmente con la época del caucho, ésta será utilizada, tanto en prensa como en diversos libros publicados, como parte de la acusación, así como parte de la defensa respecto a los sucesos acontecidos en la selva vinculados a la actividad cauchera. Es decir, algunas imágenes fotográficas retratan las atrocidades de la explotación cauchera, mientras otras buscaron representar las acciones de los caucheros en la Amazonía como parte de la acción civilizadora y el progreso llevado a la selva peruana. Es decir, se asume la fotografía en tanto su carácter de prueba, de constatación de verdad, no obstante, se revela otro nivel de la imagen fotográfica: la recreación de los sucesos, la interpretación de la realidad, así como la importancia de los que encargan las imágenes.

En este segundo nivel entonces, podemos considerar que si bien la fotografía es un proceso técnico, se encuentra dentro de un sistema de producción, donde encontramos a un productor y un receptor: el fotógrafo y el que recibe la imagen fotográfica (*Operator* y *Spectator*, mencionaría Barthes (1989), entre los que circula el *Spectrum*). Desde que el productor elige qué va a representar y que dejará fuera del encuadre, desde que elige qué momento retratará de un suceso determinado, está interviniendo sobre la realidad e interpretando la realidad.¹² De igual forma, el productor procede de un contexto determinado, Sontag (2006) señala que dicho productor «tiene un gusto y una conciencia»¹³, -podemos señalar que ambos también formados por dicho contexto- y elementos como estos, finalmente intervienen al momento en que genera una imagen fotográfica, entonces se produce una lectura particular del mundo y una carga de intencionalidad en la imagen. Así, el paradigma de que aquello que se representa en fotografía es objetivo y plena verdad se rompe y entendemos que la fotografía y el arte, en general, expresan la subjetividad del productor y la ideología del contexto.

¹² Sontag (2006) lo plantea en estos términos: «Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos» (p. 20).

¹³ «Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia» (Sontag, 2006, pp. 19-20).

Ahora bien, para que pueda haber transmisión de mensaje a través de la fotografía, es necesario que tanto el fotógrafo como el receptor se expresen en mismo código cultural. Es decir, el fotógrafo se expresa en un código cultural que el receptor debe manejar para poder entender el mensaje. La imagen fotográfica, por lo tanto, se expresa en un código establecido por convención y leído desde ella. La imagen está codificada social, cultural, pero también formalmente. Al respecto, menciona Bordieu, que la fotografía se presenta como un lenguaje natural o “mensaje sin código” -como expresa Barthes (Dubois, 1986, p. 32)- «porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento» (Dubois, 1986, p. 37), él señala que es un código que se expresa bajo parámetros ya establecidos desde el Renacimiento, por lo que se siente natural, pero que está codificada. Se han dado ciertos alcances al respecto en la introducción de este texto.¹⁴

De igual forma, el entender la fotografía dentro de un sistema -como se ha señalado- nos hace comprender también la importancia de quien encarga el producto fotográfico, así como de quien lo recibe. Así, sobre estas fotografías de la Amazonía peruana hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, cabría preguntarnos no solo ¿quiénes son los retratados? ¿cómo son estos sujetos retratados? O ¿qué lugares son los representados?, o por los sucesos que se refieren en dichas imágenes, sino también ¿quiénes realizan estas fotografías? ¿quiénes son los fotógrafos y cuáles sus intereses?, ¿quiénes encargan estas fotografías o quiénes las adquieren?, ¿dónde se publican estas fotografías o a qué archivos van a parar?, ¿quiénes son los receptores?, ¿qué buscan mostrar estas fotografías? Las primeras fotografías se asumen documentales, pero se puede reflexionar cuánto realmente de la intencionalidad del fotógrafo se expresa en las imágenes que él captura. Es decir, qué relato quiere construir ese ojo. Así como cabría indagar sobre cuánto de la intencionalidad de quien encarga esas imágenes se recoge también en ellas, a qué intenciones responde la fotografía, qué intenciones la cargan de discursos.

La selva, para la mirada occidental, desde el período del virreinato, fue concebida como un espacio de riqueza, pero desconocido en gran medida, un territorio salvaje e indómito. La Amazonía se establece como un espacio por explorar, por conquistar, por avasallar y, por supuesto, en un territorio que debe ser civilizado. Como ya se ha mencionado, desde la Modernidad Colonialidad, cuando Europa invade América se afirma el sujeto europeo occidental y se construye la idea del otro para todo aquello que no ingresa en dicha categoría. La otredad y la diferencia se establecen para América, y esta se instituye como parte de estos espacios subalternos. Esta configuración de la selva durante el virreinato -y de América en general- como territorio rico pero incivilizado, se hereda a la República, aunque en dicho período el

¹⁴ De igual forma desde la visión antropológica se refiere también que «no todos los hombres son iguales ante la fotografía», Dubois (1986) cita a Alan Sekulla y la anécdota que éste refiere respecto a un aborigen a quien le había mostrado la fotografía de su hijo y que no entendía el mensaje o lo que implicaba esa fotografía (p. 33), por manejar éste otros códigos culturales.

contexto establece características propias alimentadas del contexto capitalista, industrial, positivista. Se establece entonces para el naciente Estado peruano la tarea civilizadora de dicha región. Hay una necesidad de articular la Amazonía con el resto del territorio nacional y llevarlo al progreso a partir de civilizarlo. Las visualidades contribuyen a generar imaginarios, a recrear e interpretar la realidad, las fotografías de la Amazonía peruana del siglo XIX y XX pueden ser abordadas en este sentido, para ser comprendidas como espacios simbólicos y discursivos.

Finalmente, podemos abordar la fotografía en un tercer sentido: el índice. En líneas generales se señala que si bien podemos cuestionar la fotografía en tanto verdad y como reflejo fiel de la realidad, podemos afirmar que la fotografía se produce en un determinado espacio-tiempo y se produce a través de una acción: *el acto fotográfico* (Dubois, 1986). Como menciona Barthes «nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí» (Barthes, 1989, p. 121), es decir, la fotografía en este nivel se entiende como acto más que como fin. La fotografía no tiene una finalidad mimética pero sí de huella. La fotografía puede o no ser mimesis, puede o no ser verdad aquello que se representa o que se quiere comunicar, pero sí constituye una prueba de que algo aconteció frente a la cámara en el momento de producirse el acto fotográfico. Y sobre esa huella se pueden realizar lecturas diversas y dar interpretaciones múltiples.

Lo mencionado hasta aquí, puede enmarcarse también en una lectura de la fotografía desde la semiótica, donde se establece una clasificación para los signos: íconos, símbolos e índices (Pierce). El ícono establece la semejanza (mayor o menor) entre el signo y su referente, el símbolo expresa una relación de convención entre el signo y lo que representa, y el índice plantea una relación de continuidad o de causalidad, en dicho sentido la imagen fotográfica se produce porque el referente aconteció (Dubois, 1986).

Siguiendo estas ideas, podemos señalar que las fotografías de la Amazonía peruana de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, pueden ser tomadas ante todo -como cualquier documento en general-, como la huella de diversos sucesos acaecidos y, sobre ella, se pueden indagar sus otros niveles. Este es el último apunte que se va a realizar en esta parte del texto: para quienes nos acercamos a estas imágenes fotográficas en el presente y hacemos la lectura de ellas como documentos para la historia, es importante considerar este material como huellas, como señala Burke (2005) como «vestigios» y no como constataciones de verdad. Para Burke, no solo las fotografías, sino los documentos escritos u orales, no son documentos que expresen plena verdad, porque estos se muestran siempre intervenidos, porque pasan por distintos intermediarios también y entonces apunta «convendría sustituir la idea de fuentes [de verdad] por la de “vestigios” del pasado en el presente. El término “vestigios” designaría los manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario, paisaje [...], y diversos tipos de imágenes: pinturas, estatuas,

grabados, o fotografías» (Burke, 2005, p. 16). En este sentido es importante realizar la lectura de estas imágenes.

3.2 La Amazonía peruana y el discurso nacional

A inicios del siglo XX éramos un país que miraba allende los mares, despreciaba el mundo andino e ignoraba lo amazónico

(Chirif, Cornejo y La Serna, 2013)

Hacia el siglo XIX, la región de América Latina vive un proceso de independencias sucesivas de las potencias colonialistas que ocuparon sus territorios desde fines del siglo XV, así como la conformación de sus Estados nacionales. Las nacientes Repúblicas a lo largo del siglo XIX buscaron asegurar la integridad de su territorio, proteger sus fronteras, afirmar su soberanía sobre el mismo, así como lograr la estabilidad de sus gobiernos internos marcados en la época por procesos como el caudillismo o militarismo. Junto a estos esfuerzos, las naciones empiezan a crear sus relatos nacionales, bajo las ideas de unidad nacional, modernización y progreso. Al mismo tiempo, estas naciones se incorporan al capitalismo industrial como productoras de materias primas que exportarán hacia los países industrializados (Inglaterra y Estados Unidos, principalmente), países que además les brindan créditos que marcarán el incremento de las deudas externas de las naciones latinoamericanas, estableciéndose así una relación centro-perifera, de desigualdad económica y dependencia.

En este contexto, las naciones latinoamericanas mirarán constantemente a Europa como modelo de desarrollo y progreso, y las élites nacionales criollas buscan cada vez más imitar los modelos europeos de gobierno y cultura, así como desconocen y a la vez desprecian aquello que consideran indígena o local. En ese sentido, para entender a estas élites criollas latinoamericanas hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, Cornejo e Ylla (2009) citan a Mignolo (2007) «en realidad la conciencia criolla era más bien una doble conciencia: la de no ser lo que se suponía debían ser (es decir, europeos) ese ser que es en realidad un no ser es la marca de la colonialidad del ser» (p. 87). Las élites criollas miran hacia Europa y los debates hacia fines del siglo XIX se dan en torno a las diferentes concepciones sobre aquello que constituye o debería constituir a las Repúblicas Latinoamericanas, el tipo de gobierno, la identidad, el tema del indio y el papel que éste juega en la conformación de estas naciones. Encontramos así posiciones diversas, Martí (Cuba) en 1891 en *Nuestra América*, señala: «A lo que es, allí donde se gobierna, hay que atender para gobernar bien; y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en

el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país.» (p. 134). Y por otro lado, encontramos posiciones completamente opuestas, las mismas que reflejan el pensamiento de las élites gobernantes latinoamericanas, en dicho sentido, podemos referir a Fernández (1993) quien cita a Sarmiento (Argentina), como ejemplo de quienes apuestan por un gobierno de progreso, donde no hay lugar para los indios, Sarmiento entiende el ejercicio de gobierno como dispuesto al progreso y éste incompatible con la idea del indio o del gaucho: «la historia de América son "toldos de razas abyectas, un gran continente abandonado a los salvajes incapaces de progreso". Si queremos saber cómo interpretaba él el apotegma de su compatriota Alberdi "gobernar es poblar", es menester leerle esto: "Muchas dificultades ha de presentar la ocupación de país tan extenso; pero nada ha de ser comparable con las ventajas de la extinción de las tribus salvajes": es decir, para Sarmiento gobernar es también despoblar de indios (y de gauchos)» (pp. 46-47).

Estos debates sobre lo nacional, se ven, por supuesto, también expresadas en nuestro medio local. En ese sentido, Cornejo e Ylla (2009) señalan que en el Perú se expresan diversas ideas respecto a lo nacional y al indígena, no obstante un desconocimiento profundo respecto a la selva: «A fines del siglo XIX e inicios del XX, la "ciudad letrada" vio la emergencia de focos intelectuales que propiciaron un debate sobre la construcción de lo nacional, en el que se intentaba incluir lo indígena y las voces marginadas; en él, sin embargo, la Amazonía seguía siendo una tierra ignota» (p. 170)

A estas búsquedas de aquello que constituye lo nacional en cada país latinoamericano, se suma el contexto particular peruano hacia fines del siglo XIX, que está marcado por la Guerra con Chile, suceso que dejará el país devastado. Tras el conflicto se busca la recuperación del país, la *Reconstrucción nacional*, que pasa por un tema moral así como económico. La región amazónica, en dicho escenario es vista como «un espacio de capital importancia para la regeneración del país» (La Serna, 2013, p 379), pues «aparecía como la región privilegiada en la que se hallaba el porvenir de la República» (Cornejo e Ylla, 2009), pero no sólo como elemento vital para la reconstrucción de la economía por lo aprovechable de sus riquezas naturales, sino desde una oportunidad para apostar por la integración de la región amazónica al país y lograr una nación articulada.

Para lograr esto se busca establecer una política de control sobre el territorio amazónico y su población, se plantea mayor presencia estatal, resguardar los límites internacionales, expansión de la frontera interna, y «domesticar» el territorio amazónico para lograr su integración a la nación (La Serna, 2013). Para poder penetrar este territorio, explotarlo y hacerlo productivo, se generan acciones diversas, entre ellas: las

exploraciones nacionales, diversos proyectos viales, la colonización extranjera de la selva, el establecimiento de misiones, según menciona La Serna (2013), que añade «esta no era una preocupación exclusiva del gobierno central, sino que dicha inquietud se repetía entre los grupos de poder regionales con injerencia sobre el espacio amazónico, como es el caso del Cuzco, Loreto, Ayacucho y Junín» (p. 379).

La fotografía de esta época acompañará estos procesos en tanto su potencialidad de dispositivo puesto al servicio del conocimiento del territorio, de control y también en su labor de propaganda y difusión, pues era necesaria en la época la propagación de los «éxitos» del proyecto nacional de «dominio del espacio interior» (La Serna, 2013, p. 380).

Este proyecto de integración encuentra «obstáculos» importantes, no solo en la complejidad propia del territorio, sino en quienes lo habitan. En este sentido, podemos mencionar que la élite criolla concibe y plantea un modelo de nación bajo sus propios intereses y aspiraciones, y en ese discurso de nación la presencia del indígena será vista como contraproducente. Romero (2017) afirma que «La idea de nación no fue única en el país, pero finalmente predominó la visión criolla-mestiza, católica y liberal. Los proyectos de Estado-nación, pronto se redujeron a las directrices del centralismo limeño, donde sus élites se caracterizaron por abrazar ideas anti-indígenas. [...] El proyecto limeño de nación peruana, se convierte en hegemónico»¹⁵.

En el marco de esta búsqueda por llevar a cabo la «nación imaginada», en tanto nación moderna, integrada, que se encamina hacia el progreso, plenamente insertada en la economía capitalista mundial, nos interesa explorar cómo se configura el imaginario del habitante amazónico desde la mirada occidental, criolla nacional y del positivismo en la época. La forma en la que se concibe al indígena amazónico desde lo exótico y lo salvaje legitimará la dominación sobre ellos, así como instará a que se emprenda una labor civilizadora para conducir a dichos territorios y a sus habitantes al progreso. Esta última idea es importante, pues como señala La Serna fue necesaria también la idea de una montaña posible, es decir, las élites gobernantes, en pos de las ideas de progreso y de su éxito en este empeño necesitaron sumar también al discurso la idea de que era posible domesticar y civilizar la Amazonía y a sus habitantes. La Serna (2013), señala: «para los sectores modernizantes de la época, era necesaria la visualización de una “montaña posible”, integral al proyecto moderno, antes que limitarse a expresar su absoluta otredad». Este discurso nacional de integración, esta mirada al habitante amazónico en tanto obstáculo y a la vez

¹⁵ Esto se puede señalar respecto al habitante del ande así como del habitante de la región Amazónica, ellos y su incorporación a la nación plantean para las élites criollas, blancas, costeñas, urbanas y con mentalidad eurocéntrica «el eterno dilema nacional» (Cornejo e Ylla, 2009, p. 186).

como posibilidad, entre otras ideas de la época serán recogidas en imágenes fotográficas que expresan estos discursos y a la vez contribuyen a su narrativa.

3.3. Indígena como el otro

Burke (2005) señala que cuando se produce un encuentro entre dos culturas «lo más probable es que las imágenes que una hace de otra sean estereotipadas. [...] El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras» (p. 158). Además, menciona que la mayoría de los estereotipos que se generan sobre los otros son despectivos y hostiles, y que «los estereotipos más crueles se basan en la simple presunción de que “nosotros” somos humanos o civilizados, mientras que “ellos” apenas se diferencian de animales» (p. 159).

Burke refiere casos diversos como el «orientalismo» - señalado por Edward Said en 1978- donde se acusa un discurso occidental sobre Oriente y la conformación de un espejismo de Oriente que ha creado Europa, o los encuentros que se expresan en estereotipos en culturas diferentes como judaísmo-gentiles, cristianos-musulmanes, etcétera. Es pertinente mencionar estas ideas que Burke plantea respecto a la configuración del «otro», pues desde la llegada de los españoles al continente americano -en el marco de la Modernidad/colonialidad, como ya se ha mencionado, el ojo europeo occidental configurará estereotipos relacionados al habitante americano. Estos estereotipos se repetirán y nutrirán a lo largo de los años, son heredados y son base de la configuración que en el siglo XIX se tiene del habitante amazónico.

El imaginario del indígena en un momento inicial, durante el virreinato, establece que no es una persona plena, el indígena es un ser carente de alma, por lo que se justifica el trato inhumano hacia ellos. Luego, como señala Chirif (2009), emitida la bula del Papa Paulo III en 1531 donde se reconoce la «humanidad» de los habitantes americanos, pasa a ser considerado un ser humano pero carente de Dios (verdadero), por lo tanto la misión fue catequizarlos y encaminarlos a la salvación. Ya hacia el S. XIX, Chirif (2009) refiere que el indígena «estaba considerado como ser humano (independientemente de que no se le trate como tal) y ya no importaba que creyese o no en Dios, pero sí que fuese “salvaje”»¹⁶ (p. 23). Este discurso en el siglo XIX sobre el indígena hereda la configuración del imaginario que se produce en el virreinato, pero a

¹⁶Chirif (2009) menciona también que un imaginario no sustituye al otro sino que lo incorpora. Los imaginarios del indígena amazónico como no-humanos, gentiles y salvajes no son sucesivos, sino acumulativos y predomina el último (p. 23). Se observa, de igual forma, que el imaginario sobre el indígena se recrea de acuerdo al contexto y en el siglo XIX la mirada del positivismo genera nuevos elementos para exotizar y marginar.

él se suman las concepciones propias del positivismo respecto a la raza, entonces científicamente¹⁷ también el indígena es considerado inferior y «salvaje» frente al blanco que es visto como más laborioso, inteligente y con mayor capacidad. Como expresa Romero (2017) «el racismo colonial contra el indio deriva en el siglo XIX hacia el racismo científico o racialismo. Las posturas sobre la inferioridad del indio, tendrán el respaldo de teorías o un cuerpo de ideas que hoy se denomina darwinismo social». Y frente a ello, la labor civilizadora es vista como fundamental. Dicha labor se da desde la religión y el proceso misionero de evangelización, pero también desde atraerlo hacia el trabajo que sirve a los intereses del empresariado y del Estado, así como instaurar sobre ellos y sus territorios las ideas occidentales de orden y progreso (Chirif, 2009).

Burke (2005) menciona también, respecto a los estereotipos, dos configuraciones usuales que hacen las sociedades frente al «otro»: la del «salvaje noble» y, la contraria, del «caníbal». En el caso del habitante amazónico, el estereotipo de «salvaje» tiene matices también que se expresan en dichos términos. Para el caso particular de fines del siglo XIX e inicios del XX, respecto al habitante amazónico, según La Serna (2013), se menciona una distinción importante entre los grupos indígenas «De un lado están los “violentos montañeses”: los campas, antis, mashiguengas y demás pueblos asentados en la selva central, tradicionalmente identificados como la base social que apoyó el levantamiento anticolonial de Juan Santos Atahualpa hacia la década de 1740 y quienes, desde ese momento, se habían convertido, a partir de su oposición violenta al ingreso de extraños en su territorio, en el principal obstáculo para la materialización de los proyectos modernizadores en el Oriente peruano; mientras que de otro lado están los más dóciles y aculturados shipibos, piros y cashibos, “feroces y de espantosas costumbres”, pero quienes venían siendo incorporados eficazmente, por medio del comercio y del trato continuo con el “hombre blanco”, en los “caminos del progreso” que transitaba el país».

Como se observa, los estereotipos y los imaginarios que se generan en torno al denominado indígena, surgen en el siglo XVI desde la denominada Modernidad – Colonialidad; sin embargo, si esta primera configuración en imágenes se da desde y para la mirada occidental, hacia el siglo XIX son las élites criollas nacionales, las que hacen uso de esta mirada colonial aprehendida y la aplican en el propio territorio. Las élites ciudadanas y letradas buscan afirmarse en oposición al salvajismo indígena. Pues - como se ha mencionado páginas atrás, al referirnos a la Modernidad- en la mecánica de constituir a un «otro», se construye y se afirma de igual forma un «Yo».

Finalmente podemos señalar, siguiendo a La Serna (2013), que las representaciones del indígena

¹⁷Cornejo e Ylla (2009) mencionan que las tesis darwinistas aplicadas a la sociedad tuvieron gran influencia sobre intelectuales y políticos en el Perú y que se esgrimieron para justificar los abusos a los indígenas, desde la concepción de que eran una raza inferior.

amazónico, si bien expresan el imaginario del «salvaje», el «otro»; en pos de esta «montaña posible», también se expresará la imagen de un indígena bajo la cruzada modernizadora y civilizadora, un indígena «posible», que se va civilizando e incorporando a la nación.

3.4 Fotografía y las exploraciones nacionales

Uno de los grandes retos para el proyecto nacional hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, como se ha señalado, fue la «domesticación» del territorio amazónico. Bajo el propósito de penetrarlo y hacerlo productivo, la incursión a la Amazonía se realiza a través de diversas exploraciones tanto extranjeras como nacionales, con las que se busca articular la región al resto del país.

Hay que recordar que el capitalismo y la revolución industrial brindan el marco de estas exploraciones. Los viajes proliferan, muchos de los científicos extranjeros vienen «por encargo de sus gobiernos, en búsqueda de rutas de comunicación, de potenciales recursos para la industria o de tierras susceptibles de ser colonizadas» (Chirif, 2009, p. 13). Las exploraciones peruanas se promovieron también con el fin de establecer la navegabilidad de los ríos, evaluar las riquezas naturales, analizar las posibilidades de colonización y «definir las mejores rutas de comunicación con la costa y de interconexión de la cuenca pacífica con la atlántica» (Chirif, 2009, p. 12) para hacer posible la tan ansiada nación articulada y moderna.

En dichos términos, para tener una noción de la importancia que representaba la exploración del territorio Amazónico y la labor de quienes se internaban en ella, podemos citar partes de un informe que Ordinaire (1988) -explorador francés que realiza un viaje de misión geográfica y comercial a estos territorios hacia fines del siglo XIX e inicios del XX- envía a su gobierno, fechado en 1884, para dar cuenta de los estudios que había realizado respecto a las posibilidades de aprovechamiento del territorio amazónico. Él menciona «Existe en el territorio peruano una región que está llamada a un gran porvenir comercial, es la Hoya del Amazonas» (Ordinaire, 1988, p. 203), para el explorador la productividad de la misma se dará «cuando el departamento de Loreto, casi desierto aún, sea colonizado, cuando los inmensos territorios que separan el Amazonas de la Cordillera se abran al comercio, cuando en fin el rey de los ríos o su afluente el Purús se comunique por una vía directa a la capital del Perú» (p. 204). De igual forma, respecto a la situación de las vías de comunicación que encuentra en el momento de su incursión, refiere que prácticamente eran las mismas que se utilizaban durante el virreinato: «La comunicación entre Lima y el Amazonas se hizo hasta ahora por los puntos por donde pasaron los primeros exploradores y misioneros [españoles] [...], estos lugares no tienen relación con los que deberían estar directamente unidos desde el punto de vista de las necesidades políticas y comerciales» (p. 208). También señala en su informe tres vías principales que en dicho momento se utilizaban para conectar la costa y la Amazonía: la primera al norte atravesando

Trujillo, Cajamarca, Chachapoyas y Loreto. La segunda atravesando Junín y Huánuco hasta el río Huallaga donde empezaría la navegación fluvial, y agrega que el río no es navegable todo el año y que hay muchos peligros. La tercera, que atravesaría Arequipa, Puno y Cusco y penetraría el Ucayali, la navegación empezaría en el río Urubamba y nuevamente señala que éste es tan peligroso como el Huallaga. Y menciona, además, que se habían abierto otros senderos para acortar distancias, uno de ellos iba por Huánuco, Pozuzo y llegaba al puerto de Mairo que situado en la confluencia del Palcazau y Pozuzo que luego se unen al río Pichis dando nacimiento al Pachitea.

Esto nos brinda una mirada sobre el estado de las rutas de comunicación entre la costa y la selva en la época, que eran escasas y altamente peligrosas, y por lo tanto, podemos entender la importancia que tenían las exploraciones tanto extranjeras como nacionales en esta misión de integrar la «Montaña» al resto del país. En medio de este panorama, la fotografía se hará parte también de dichas exploraciones. Hacia fines de 1860 la fotografía empezará a acompañar estas expediciones en el territorio Amazónico, siendo utilizada por su carácter objetivo y científico para retratar estos territorios.

La Serna y Biffi (2016) mencionan «Las primeras fotografías conocidas sobre la Amazonía peruana están fechadas hacia 1868-1869 y corresponden a los clichés generados por dos comisiones de exploración geográfica establecidas por el gobierno peruano. La primera de ellas, la Comisión Hidrográfica del Amazonas, creada en 1867, y la segunda, la Comisión Exploradora al Chanchamayo, creada en diciembre de 1868» (p. 121). Luego señalan un tercer caso la Fuerza Expedicionaria al Madre de Dios, en 1873, que organizó el Prefecto cusqueño Baltasar la Torre. A estos esfuerzos estatales se suman iniciativas privadas que van generando un material fotográfico propio producto de sus incursiones en este territorio, en la década de los 80 [1880] se destacaron: Charles Kröehle y Georg Huëbner. Así como las representaciones de los viajeros extranjeros hacia fines del siglo XIX, como Charles Wiener y el ya mencionado Oliver Ordinaire.

Las imágenes fotográficas que generan estas exploraciones se recogen en diversas publicaciones ilustradas de la época. Las imágenes significaban la constatación de la veracidad de los relatos y testimonios que generaban estas exploraciones sobre el territorio Amazónico (La Serna y Chaumeil, 2017). Pero como ya se ha señalado, ese carácter objetivo dista no es tal, estas fotografías muy pronto se convierten en una herramienta poderosa de propaganda para el Estado. Con ella se busca difundir los esfuerzos y logros del Estado para conseguir la articulación del territorio Amazónico.

De igual forma, estas imágenes se reproducen en cartas de visite, fotografías estereoscópicas o tarjetas postales, así como en la prensa de la época. Se realizan también álbumes de fotografías que se utilizarán en exposiciones diversas, como parte de la estrategia de divulgación del material recogido por las

exploraciones eran «compuestos ex profeso para su exposición ante públicos extranjeros» (La Serna y Biffi, 2016, p. 121). Producto emblemático de estos esfuerzos es el Álbum República Peruana de 1900¹⁸, que se expuso en la Exposición Universal de París en 1900¹⁹.

Junto a este papel de la fotografía de exploraciones para expresar el discurso nacional de integración, observamos que también sirvió para construir la imagen del explorador héroe, cuya labor es sumamente valiosa para lograr la conquista de la selva y así el tan ansiado progreso nacional.

¹⁸ «En enero de 1899 la Dirección de Fomento resolvió la elaboración de un álbum sobre las diversas regiones, recursos e industrias el Perú, que debía incorporar una colección completa de vistas de la Vía del Pichis -el primer proyecto vial trasamazónico, que unía el Callao con Iquitos- para luego ser remitido al pabellón peruano en la Exposición Universal de París de 1900» (La Serna y Biffi, s/f, p. 124).

¹⁹ «[El álbum] se compuso, en su sección amazónica, de imágenes seleccionadas de las colecciones existentes en los archivos gubernamentales y conocidos clichés que algunos fotógrafos, vinculados a las facciones políticas en el gobierno, generaron con anterioridad, entre ellos Charles Kröhle y Federico Remy³, destacándose, además de tipos indígenas, diversas imágenes sobre caminos y la población colona de la montaña.» (La Serna y Biffi, s/f, p. 124).



Luis Alviña. “Expedición del Coronel Baltazar La Torre, Prefecto del Cuzco, al Madre de Dios, con tres huachipayris”. 1873. Colección Jean-Pierre Chaumeil. Imagen tomada de: https://elpais.com/cultura/2017/04/19/actualidad/1492556997_144602.html



Luis Alviña (comercializado por el fotógrafo cusqueño José Gabriel Aguilar). Expedición a Madre de Dios. 1873. Colección de Jorge Villacorta y Andrés Garay. Imagen tomada de: <http://www.caaap.org.pe/website/2017/06/27/seminario-internacional-sobre-historia-de-la-amazonia-peruana-empieza-manana-en-lima/>

Estas fotografías pertenecen a una de las exploraciones míticas de la época: la Expedición del Coronel Baltazar la Torre, Prefecto de Cuzco, que busca internarse en el oriente cusqueño hacia Madre de Dios. La exploración pretendía explorar los valles de Paucartambo, buscando la directa comunicación del Cusco con el Atlántico. A la expedición se integran el ingeniero Herman Göhring y el fotógrafo argentino establecido en Cusco Luis Alviña. Por las dificultades en la navegación y por ataques de ciertos grupos de nativos, fallece un gran número de expedicionarios incluyendo el propio Baltasar La Torre. Las fotografías que realiza Alviña, aunque escasas por los avatares de la expedición, se encuentran dentro de los primeros registros fotográficos de la selva.

La primera imagen muestra a un grupo de expedicionarios retratados, conscientes de la cámara, junto a tres huachipayris. Bundayán y Cornejo (2017) señalan que la imagen transmite -a pesar de que los exploradores cusqueños y los indígenas están abrazados- cierta tensión, que se expresaría más adelante en el desenlace de la expedición (p. 18). Agregan que los indígenas expresan una actitud altiva, mientras que en los expedicionarios «hay una expresión más apacible, pero también más reverencial ante la cámara» (p. 18).

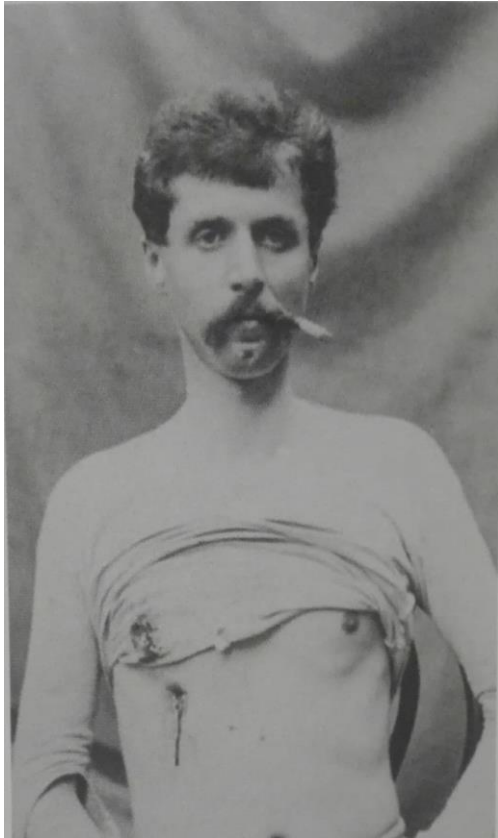
En la segunda fotografía se observa una diferencia marcada entre los que componen el conjunto de representados, aquellos vestidos de traje, que rodean al indígena, que expresan la civilización, y el indígena que se encuentra en una posición distante, con objeto de observación. La fotografía aunque parece capturar un momento espontáneo, cierta afectación da muestras de una escena llevada a cabo.



Fotógrafo anónimo. Miembros de la expedición de Charles Wiener. 1880-1881. Colección particular. Charles Wiener, explorador austríaco-francés, llegó al Perú en 1875. Recorre Perú, Bolivia y Chile.



Fotógrafo anónimos “Km. 68 campamento N°19 a la hora de almorzar. Camino del Pichis” [sic.ca. 1890]. Tomado del Álbum fotográfico de la colección Palma. Editado por el Estudio Artemio Cabieses & Ca. Biblioteca Nacional del Perú.



El fotógrafo J. Charles Kroehle, con herida de flecha ca. 1893. Fotógrafo anónimo. Fuente El Bosque Ilustrado Kroehle y Hubner

Los fotógrafos J. Charles Kroehle y Georg Huebner sobre una atalaya en la boca del Santa Isabel, río Pachitea. 1888-1889. Tomado del Álbum República Peruana 1900. Biblioteca Nacional del Perú

J. Charles Kroehle fue un fotógrafo y expedicionario franco-alemán, llegó al Perú ingresando desde el

Brasil por Iquitos, se dedicó a la fotografía «y, probablemente, a la extracción de la goma» (La Serna y Chaumeil, 2016, p. 132). Conoció a Georg Huebner en 1888, con quien realiza un viaje Lima-Iquitos, las fotografías de esta expedición se han usado desde entonces en diversas publicaciones nacionales y extranjeras (La Serna y Chaumeil, 2016).

En la primera fotografía se muestra a Kroehle con una herida de flecha, imágenes como estas configuran la imagen del explorar héroe, que se interna en un territorio adverso para cumplir la labor integradora y civilizadora.



Enrique Brüning. Hombres awajún y misioneros 1902. Fuente El Bosque Ilustrado

Brüning fue un investigador, ingeniero mecánico, etnógrafo, fotógrafo, arqueólogo. Se establece muy joven en el Perú, en 1902 inicia una expedición para encontrar una ruta que una el Marañón al Pacífico. Bendayán y Cornejo (2017) llaman la atención en esta foto a los awajún que se ríen y se tapan la boca, los autores se interrogan por las reacciones que causa en ellos la cámara y los esfuerzos del fotógrafo por lograr la imagen.

3.3 Fotografías y la actividad del caucho

Estudiad al historiador antes de empezar a estudiar los hechos”, decía a sus lectores el autor del famoso manual *What is History?* De modo parecido, cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor.

(Burke, 2005, p. 22)

Como se ha señalado, una de las posibilidades de la imagen fotográfica está vinculada a la interpretación de la realidad, a la recreación de la misma e incluso su manipulación e invención. Las fotografías que retratan la actividad cauchera nos ejemplifican cómo la fotografía se constituye un campo discursivo que puede ser cargado de múltiples intencionalidades. Las fotografías que acompañan y son parte, tanto las denuncias como de las defensas que se esgrimen, dentro del proceso de acusación judicial y ante la opinión pública, de las crueles e inhumanas acciones de los caucheros en el Putumayo, si bien son tomadas como pruebas irrefutables bajo la concepción de que la fotografía expresa la realidad objetiva, muchas de estas imágenes en la práctica son utilizadas con toda la intencionalidad para negar y ocultar dichos hechos.

En ese sentido, Chaumeil (2009) menciona respecto a estas imágenes fotográficas que «sus significaciones podían ser alteradas por las leyendas o reutilizadas para servir de prueba a una situación diferente. Con la fotografía, la imagen ha adquirido una existencia material autónoma, por así decirlo, del objeto que representa, permitiendo la transferencia de sus contenidos a contextos totalmente diferentes, hasta volverse en ciertos casos un instrumento político verdaderamente poderoso» (p. 38). Bajo estas ideas, reconocemos en el material visual producido en la época, no solo de la fotografía sino también del cine, una carga de intenciones tanto de los empresarios como del Estado peruano para ocultar los sucesos de explotación y barbarie –la barbarie que el ojo occidental y criollo no señalaba, la que viene de las ciudades y del capitalismo- que sufrieron los indígenas bajo la actividad cauchera.

Menciona Chirif (2009) que el auge del caucho se dio a partir del descubrimiento del proceso de vulcanización realizado por Charles Goodyear en 1839 en Estados Unidos, el proceso es patentado en 1844 y un año después Thommpson registró la llanta neumática en Inglaterra. A partir de ese momento el uso del caucho se difundió rápidamente, este material se empleó en diversas actividades: «como aislante, amortiguador de ferrocarriles y bandas de billar, al tiempo que se perfeccionaban sus usos [...] [en] la fabricación de zapatos, prendas impermeables y [como] aislante de cables» (p. 16). Se generó entonces la

atención en las zonas de las que se podía extraer este producto. En el Perú diversas regiones se vieron implicadas en la actividad cauchera, tanto a las que tenían el material, como las que proveyeron de mano de obra para la extracción. En el norte, en la zona comprendida entre el Putumayo y el Caquetá, la explotación del caucho se realizó durante aproximadamente tres décadas. Julio César Arana fue el empresario más representativo de esta zona norte, llegó a tener «45 centros de recolección de caucho en la zona y agencias [de su empresa] en Nueva York y Londres» (p. 18).

Esta actividad benefició al Estado y a los comerciantes, como menciona Chirif (2009), «El repentino auge del caucho fue como una aparición milagrosa para el gobierno y los extractores y comerciantes, porque proporcionaba buenas utilidades con solo recogerlo» (Chirif, 2009, p. 19). Esta actividad daba beneficios económicos y la presencia de los caucheros en la Amazonía se entendía a su vez como la presencia del Estado peruano en sus territorios, de frontera en el caso específico en el norte, de ahí la importancia de apoyar dicha actividad.

La primera denuncia penal la realiza Saldaña Roca en 1907 ante la Corte de Iquitos, contra los trabajadores de la empresa del cauchero Arana, esta denuncia la recoge también la prensa, Saldaña acusaba en ella los «horrendos crímenes contra los indígenas del Putumayo, incluyendo violaciones, torturas, mutilaciones, estafas, robos y asesinatos, mediante el uso de veneno, armas, fuego y la horca». (Chirif, 2009, p. 19). Ese año se abre un proceso judicial, pero quedará paralizado hasta 1910, cuando se encargó que el juez Carlos A. Valcárcel lo reactive. Las denuncias llegan a Gran Bretaña, pues la empresa se había constituido en Londres y el gobierno inglés interviene, enviando a Sir Roger Casement para que investigue las denuncias. El juez Paredes reemplaza al juez Valcárcel y viaja al Putumayo para entrevistarse con indígenas, capataces y gerentes en la zona. El informe de Paredes de 1911 confirma las denuncias, el informe de Casement también señala la veracidad de los delitos. No obstante, se desata una serie de ataques de los caucheros que señalaban que las acusaciones eran falsas.

Chaumeil (2009) señala que fueron diversos los actores que participaron de este enfrentamiento, en él las imágenes fueron fundamentales, así los fotógrafos jugaron un rol muy importante en este conflicto entre acusadores y defensores de la explotación cauchera en la región Amazónica. En este sentido, Chaumeil (2009) menciona a parte de quienes se ven envueltos en el conflicto: «Arana y sus socios (Rey de Castro en primera fila), pero también figuras tan complejas y diversas como las del francés Eugène Robuchon, del español Manuel Rodríguez Lira, del norteamericano Walter Hardenburg, del británico Thomas Whiffen, del irlandés Roger Casement, del barbadiense nacido en Norteamérica John

Brown o del cineasta portugués Silvino Santos». (p. 40). Estos personajes editan libros, redactan informes, toman fotografías y realizan cine en torno a la actividad cauchera, bajo distintas

intencionalidades.

Dos de las imágenes que se presentan a continuación formaron parte del libro del norteamericano Walter Hardenburg, editado en 1912, bajo el título *Putumayo, el paraíso del diablo*. Este libro fue una de las primeras publicaciones en inglés sobre las atrocidades de la actividad cauchera en el Putumayo. Las fotografías no precisan ni autor, ni lugar, ni año. Y como veremos fueron utilizadas en diversas publicaciones bajo rótulos diversos también.



Mujer fallece de hambre y enfermedades. Foto tomada de:

<http://historiadelperu.blogspot.pe/2013/01/el-infierno-del-putumayo-1912.html>

Con respecto a esta imagen, Chaumeil (2009) menciona es una foto característica de la que denomina: «la guerra de imágenes» en torno a las denuncias sobre los abusos de la extracción cauchera. La imagen «muestra a una mujer esquelética agonizando en una hamaca.[...] fue publicada primero en *Variedades* en 1912 (n°235, vol. VIII: 1046-47), reproducida el mismo año en *Peru To-Day* (vol. IV, n°6: 305-306), para luego aparecer en muchas publicaciones como testimonio de las atrocidades cometidas en el Putumayo. Llama la atención el hecho de que la leyenda varía en función del contexto de la publicación. Unas veces se trata de una mujer indígena condenada a morir de hambre en el alto Putumayo (Hardenburg 1912), otras de una esclava huitoto o bora agonizando en el río Yubinetto, por culpa de los peruanos de la Casa Arana –según los detractores de la empresa–, o de los caucheros colombianos - según Arana y sus acólitos (*Variedades* 1912). Se observa aquí en toda su dimensión la verdadera «guerra de las imágenes» que libraron los protagonistas de este enfrentamiento, ya que ambas partes utilizaban los mismos procedimientos de difusión» (p. 48).

De esta imagen se desprende, la expresión de la violencia de la actividad cauchera en la Amazonía peruana, pero también la idea de que la fotografía es usada en diversos contextos, los datos de la foto se refieren según conveniencia, es decir, el lugar donde fue tomada la foto y quiénes serían los perpetradores del abuso. No se conoce la autoría y el material gráfico circula de publicación en publicación y es tomada y nombrada bajo intención de quien la usa.



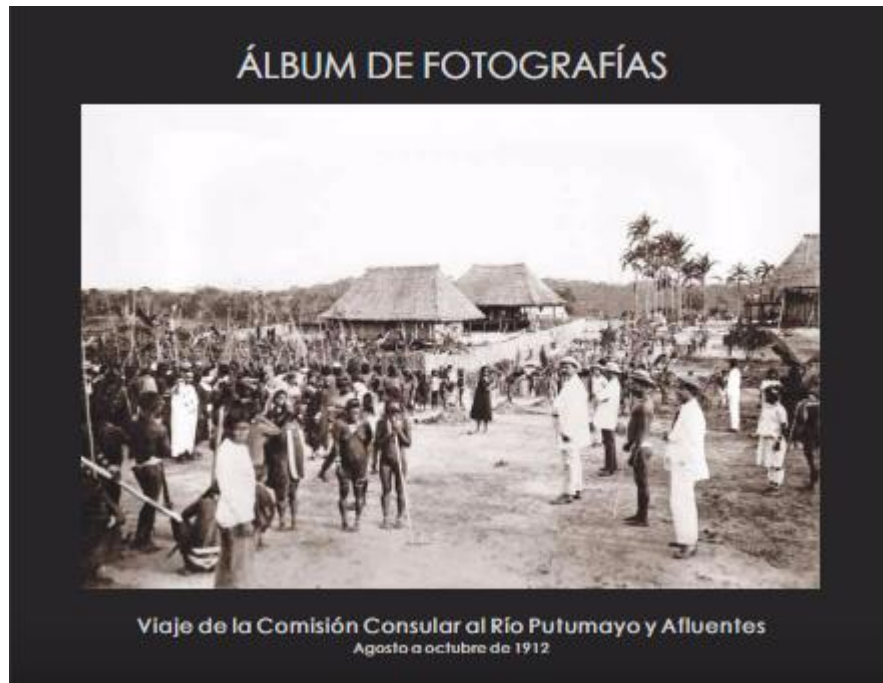
Grupo de habitantes amazónicos encadenados. Foto del Libro Azul. Foto tomada de: <http://historiadordelperu.blogspot.pe/2013/01/el-infierno-del-putumayo-1912.html>

Esta segunda imagen también está referida por Chaumeil (2009), en ella se observa un grupo de indígenas encadenados en condiciones de cautiverio y explotación. Otra constante de la época es que las fotografías que circulan no mencionan los créditos de los fotógrafos, así como tampoco la identidad de las personas retratadas.

Ahora presentamos algunas de las imágenes que se realizaron en un viaje de inspección a las explotaciones caucheras de la Peruvian Amazon Company en el Putumayo, este viaje y este material fotográfico se realizan en 1912, el mismo año que Roger Casment presenta su informe en Inglaterra *El Libro Azul*, que da cuenta de las atrocidades cometidas por los caucheros en el Putumayo. El fotógrafo que realiza la mayor parte de las imágenes de esta inspección es Silvino Santos. Arana le encargó al fotógrafo portugués crear un álbum de imágenes de este viaje para intentar a partir de ellas revertir la las acusaciones y la mala imagen que tenía su compañía. Arana pretendía así desestimar las acusaciones en su contra y en contra de sus empleados, el empresario quería limpiar su imagen frente a los inversores

británicos. En esta inspección participan también el cónsul peruano Carlos Rey de Castro y los cónsules George B. Mitchell y J. Fuller.

Este conjunto de fotografías muestra cómo las imágenes recogen las intenciones de quien genera las tomas, pero a la vez de quien encarga y de quien manipula y recopila. Al mismo tiempo, estas imágenes reproducen los estereotipos del indígena salvaje frente al cauchero civilizador y buscan dar la impresión de un clima de armonía, que finalmente es una escenificación.

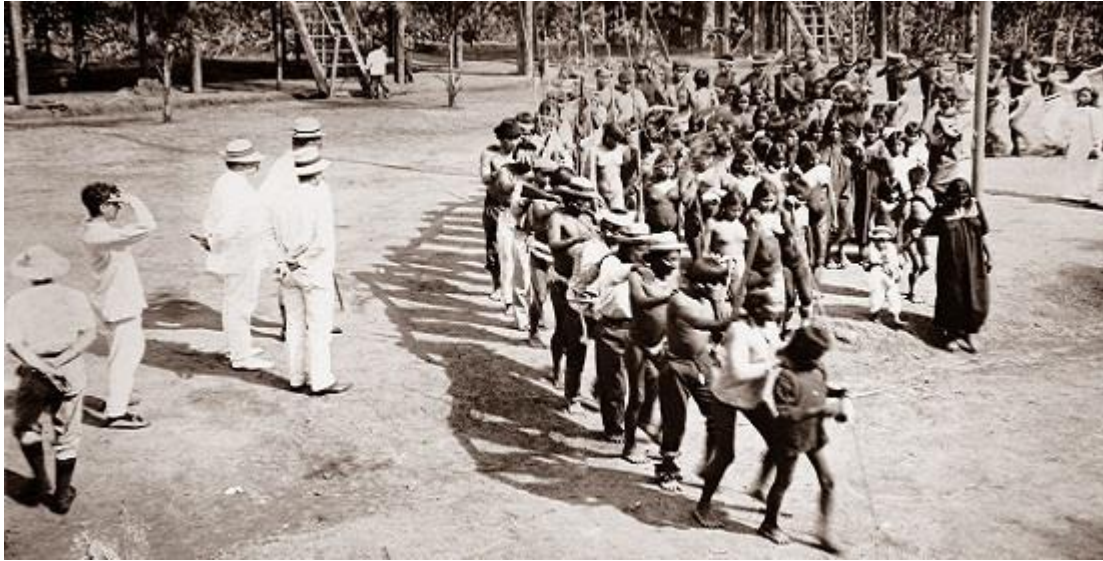


Libro Álbum de fotografías. Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes. Agosto a Octubre de 1912. Portada. Año de publicación: 2013. Coordinadores: Alberto, Chirif, Manuel Cornejo Chaparro, Juan de la Serna Torroba.



Huitotas civilizadas. Fotografía tomada de:
https://issuu.com/jorgeluischavez/docs/album_de_fotografias_viaje_comision

Según la nota que acompaña la fotografía, esta representaría a las “esposas” de los empleados de la compañía de Arana. Se refiere que muchas de estas mujeres eran maltratadas por sus “dueños” y que sufrían diversos abusos (Chirif, Cornejo y La Serna, 2013). La imagen muestra a un conjunto de mujeres, algunas llevan niños tomados de la mano que serían sus hijos, ellas están vestidas con ropa occidental, se trata dentro del discurso de la imagen de un grupo de mujeres “civilizadas”.



Tomada de: http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/PublishingImages/Noticias/2014/10/82%20Album%20de%20viaje_web.jpg?RenditionID=8

La nota de la fotografía (Chirif, Cornejo y La Serna, 2013) refiere que es un baile organizado para los cónsules de la inspección. Estos bailes eran parte de la propaganda de la compañía.

En estas imágenes vemos a los miembros de la inspección, así como a los trabajadores de la empresa y a los indígenas en un clima que se pretende apaciguado y de integración. Manipular la imagen y sus sentidos fue algo que muy pronto entendieron los actores de esta disputa.

3.4 Fotografía y misiones

La labor evangelizadora en el Oriente peruano hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX es concebida como parte del proceso civilizador que se pretende llevar a cabo en dicha región. El establecimiento de las misiones y su acción catequizadora se entienden como parte fundamental para concretar el proyecto de una nación moderna e integrada, ya que evangelizar al indígena era también integrarlo al Estado-nación.

Se puede observar que parte del registro fotográfico de la selva peruana está vinculada a diversas órdenes religiosas. Desde fines del siglo XIX y durante el siglo XX las imágenes fotográficas de misiones provendrán de franciscanos, dominicos, agustinos, jesuitas, según lo revisado, así como de otras iglesias como la adventista. Tenemos referencias de que algunas de estas imágenes fotográficas fueron realizadas por los propios religiosos, otras de las imágenes son anónimas. Aquí se puede emprender un camino de

investigación importante para obtener mayores luces respecto a la identidad de quienes producen esas imágenes, así como la finalidad que tenían y el público o receptores a quienes iban dirigidas.

Bendayán y Cornejo (2017) indican “La cámara fotográfica se convierte también en un artefacto útil a la actividad misionera en la Amazonía. Estas imágenes reflejan los avances en la labor de la evangelización en estas sociedades. El sujeto de estas fotografías no solo aparece su estado “natural”, sino que conlleva una frágil armonía entre su evidente otredad y el devenir de sus costumbres domesticadas, así como su progresiva incorporación a la modernidad, posibilitada por la labor evangelizadora” (p. 25). Esto nos indica que los habitantes amazónicos aparecen en dichas imágenes en el proceso de integración hacia la civilización, el indígena «posible», recordemos además que la labor misional estuvo plenamente vinculada a la escuela y la educación, esto reafirma para el discurso nacional de la época, a la labor misional como pieza importante dentro de su visión de país.

Con respecto al establecimiento de misiones hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX en la selva peruana, podemos referir, como señala García (1989) que en el primer Congreso Católico celebrado en Lima en 1896, se reunieron los sectores católicos de poder económico, político y cultural para «dilucidar los mecanismos a través de los cuales poder influir en el emergente Estado nacional» (p. 264). En dicho encuentro se toma el acuerdo de «constituir la Obra de la Propagación de la Fé en el Oriente (OPFé), institución que debería favorecer la propagación del Evangelio en la Montaña como medio de civilización de sus habitantes» (p. 264). La labor evangelizadora haría frente a la condición en la que se encontraban los indígenas, la mirada que los observaba los tenía como «idólatras, bárbaros, inútiles y obstáculo al desarrollo del país, a la construcción del Estado-Nación, a la explotación de las riquezas del Oriente» (p. 264).

Previamente a este esfuerzo de fines del siglo XIX, ya se habían generado otros proyectos que vinculaban al Estado con la iglesia, como menciona García (1989) como el Proyecto Arriaga o ciertas disposiciones en gobiernos posteriores. Sin embargo, el contexto propio de fines del siglo XIX favorece esta iniciativa, pues como ya hemos señalado, el contexto peruano en ese período estuvo marcado por los estragos de la Guerra con Chile y reactivar la economía y establecer el orden y progreso en todo el territorio dio el marco necesario para que la selva concentrara el interés de las élites gobernantes, pues se buscaba articularla al territorio para poder explotarla económicamente.

García (1989) indica «La hasta entonces irregular actividad misionera debía convertirse en fuerza permanente y por ello surgió [...] el acuerdo del Congreso Católico relativo a la formación de la Obra de la Propagación de la Fé. La institución debería ser el instrumento que permitiera la canalización de los recursos, la propaganda, etc. hacia la difusión y sostenimiento de las misiones» (p. 268). La primera

presidenta fue Eva María de Piérola, hija del presidente Piérola y se presentó el proyecto que establecía tres prefecturas: «a) San León del Amazonas, en la zona septentrional, bañada por los ríos Marañón y Amazonas, con sede en Iquitos, cuya tarea misional se encargó a los agustinos; b) San Francisco del Ucayali, ocupando la región central bañada por el río Ucayali, con sede en Sta. Rosa de Ocopa y dirigida por los franciscanos; c) Santo Domingo del Madre de Dios, o del Urubamba, al Sur, bañada por dichos ríos, con sede en Cuzco y de cuyas actividades se encargó a los dominicos» (p. 269).

Estas misiones tuvieron que enfrentar diversos obstáculos para su labor, recordamos que el período del caucho había causado grandes conflictos con la población indígena, lo que generó aislamiento voluntario y que los indígenas rehúyan del contacto incluyendo el de las misiones. García (1989) indica dentro de las dificultades fundamentales a las que se enfrentaron los misioneros las siguientes: las actividades de los «civilizados» (caucheros, jeberos, plantadores, comerciantes, etcétera), la escasez de recursos económicos y humanos así como los conflictos jurisdiccionales con las autoridades civiles y eclesiásticas (p. 269). En medio de este contexto, la labor evangelizadora continuó, muchos de los misioneros contribuyeron en el estudio de las lenguas de los diversos grupos nativos de la selva en la época, así como participaron de las exploraciones internándose a la selva en distintas ocasiones, realizando todo tipo de registros. Por esto creemos que es importante un estudio vinculado al material, en este caso visual, que se produce de la labor de las misiones, como es la fotografía. Aquí daremos un par de alcances referidos a la orden dominica y sus misioneros.

Cabe resaltar que, según La Serna y Chaumeil (2016), la *Obra de Propagación de la fe en Oriente* entregó instrumentos fotográficos a los misioneros para el registro de las actividades que realizaban. Hay que señalar que se publican los *Anales de la Propagación de la Fe en Oriente del Perú*, una revista trimestral que se edita en Lima entre 1899 y 1919 y que esta publicación contenía fotografías sobre «la actividad evangelizadora en las tres prefecturas apostólicas: estaciones misioneras, indígenas catequizados y actividades pastorales» (p. 165). Los investigadores refieren que estas fotografías en algunos casos «fueron tomadas por los mismos misioneros a los cuales la *Obra* entregó instrumentos e insumos fotográficos como parte de su estrategia publicitaria» (p. 165).

Ramón Zubieta y Les

El primer Prefecto Apostólico de Santo Domingo del Urubamba, que abarcaba inicialmente Madre de Dios y la selva de Cusco, fue el Rvdo. P. Ramón Zubieta y Les, quien en 1902 funda las dos primeras misiones entre población indígena: Chirumbia en el Alto Urubamba y Ccosñipata en el Alto Madre de Dios.



Mons. Ramón Zubieta y Les, fundador de las Misiones en el Sur Oriente peruano. (Foto: Archivo Misioneros Dominicanos). Fotografía tomada de *Obras completas: estudios históricos, etnográficos y lingüísticos sobre el sur de la Amazonía Peruana*. Fr. José Pío Aza Martínez de Vega. Centro Cultural Pío Aza Ed. (2009)

Él formaba parte de la Provincia misionera del Santísimo Rosario de Filipinas, donde se buscó religiosos experimentados para el establecimiento de las misiones dominicas en la selva peruana por no contar con suficiente personal en Perú (Pérez, 1995). En *El bosque ilustrado* (2016) mencionan al referirse a Zubieta «Misionero dominico, explorador y fotógrafo aficionado» (p. 245). De igual forma indican que realizó diversas entradas a la montaña del Urubamba y el Madre de Dios «algunas con fines evangelizadores y otras promoviendo el reconocimiento de la región para la apertura de nuevas vías de comunicación» (p. 246). También se menciona que redactó notas para la prensa cusqueña y otras remitidas al comité central de la Obra para la Propagación de la Fe en el Oriente que fueron acompañadas en muchos casos por fotografías. Importante también el siguiente apunte que realiza el mismo texto respecto: durante el 1910 en un viaje que relizó Bachmann al Madre de Dios fue acompañado por Zubieta quien «portaba entre sus enseres una cámara fotográfica, cargada por “el muchacho Ramírez”, ayudante del dominico». (p. 245)



Con respecto a esta foto se señala en La Serna y Chaumeil (2016): Grupo de salvajes rodeando al padre Fray José Palacios, Misionero de Santo Domingo de Urubamba. Fotografiado por el Padre Prefecto. Está fechada 1902.

Aquí tenemos una fotografía de otras que habría realizado Zubieta, por la nota de la prensa cusqueña son 12 campas entre hombres, niños y mujeres (p. 245).

José Pío Aza

Nace en Asturias en 1865 y fallece en La Convención en 1938. En 1906 fue destinado a las misiones dominicas en la Amazonía del Perú. Su labor investigadora está referida a resalta la labor investigadora en diversas áreas como geografía, historia, lingüística y etnográfica. Publica en revistas especializadas como Misiones dominicas del Perú (1921-1923), Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima (1924) y La Opinión Nacional (1923-1924). Su trabajo se centra principalmente en Madre de Dios.



P. José Pío Aza Martínez, pionero en las misiones del Madre de Dios y fundador de la Misión de San Jacinto de Pto. Maldonado. (Foto: Archivo Misioneros Dominicanos). Foto tomada de *Obras completas: estudios históricos, etnográficos y lingüísticos sobre el sur de la Amazonía Peruana*. Fr. José Pío Aza Martínez de Vega. Centro Cultural Pío Aza Ed. (2009)

Rechazó ser obispo para continuar su labor de misionero que se caracterizó por la defensa de los pueblos indígenas. Pasó 32 años en Madre de Dios y el alto Urubamba. (García y Ordieres, 2009, p. 13)



Descansando a orillas del río Tambopata. Fotografía tomada por el P. Pío Aza. Fuente: Archivo Misioneros Dominicanos, Lima. Foto tomada de *Obras completas: estudios históricos, etnográficos y lingüísticos sobre el sur de la Amazonía Peruana*. Fr. José Pío Aza Martínez de Vega. Centro Cultural Pío Aza Ed. (2009)

En dicho texto no hay mayor referencia a esta imagen, salvo que fue tomada por Pío Aza. Se observa en ella un grupo de indígenas con vestimenta occidental cuatro de ellos observando a la cámara, están frente a una carpa levantada y como fondo se observa la vegetación. Se apunta que el lugar son las orillas del río Tambopata.

Estas fotografías son una muestra del registro visual que se realizó en la época de la labor misionera dominica. Dicha labor tiene muchas aristas, un ejemplo de la importancia de su presencia en la región amazónica, hacia inicios del siglo XX, y la realidad con la que tuvieron que lidiar, es el texto titulado *Un Documento Revelador* de 1916, escrito por Pío Aza, donde expresa que los caucheros acusan a los

misioneros de poner obstáculos y trabas en sus exploraciones, exploraciones que a su vez los misioneros no realizan, por lo que afirman que ellos «son los únicos llamados a explorar y civilizar» (Pío Aza, 2009, p. 33). Acusaciones y señalamientos que el misionero rebate posteriormente y señala «a lo que nosotros nos hemos opuesto y nos opondremos con toda la energía de nuestro ser no es a las exploraciones sino a las “correrías”, a ese asalto a mano armada, que se ha dado a los infelices salvajes» (Pío Aza, 2009, p. 35). Un claro pronunciamiento contra las crueles acciones de los caucheros en la zona. De igual forma en un texto posterior de 1922 escrito también por Pío Aza se señala que los misioneros conocen los territorios de las regiones donde están establecidos mejor que otros exploradores «En el mes de setiembre de 1921 entró por el Tambopata una Comisión procedente de los Estados Unidos, con el objeto de hacer estudios sobre el Madre de Dios y Urubamba. Los señores de la Comisión tuvieron una entrevista con los Padres Misioneros, quienes les mostraron los datos que sobre ambas regiones tenían recogidos. Al terminar felizmente su viaje, el Presidente de la Comisión, Sr. Harvey Bassler, escribía sumamente agradecido a los Padres Misioneros, no solo por las atenciones que les habían prodigado, sino también por los datos que les habían proporcionado, pues les habían sido muy útiles» (Pío Aza, 2009, p. 78).

La labor misionera de los dominicos es importante por la compenetración con la región y sus habitantes, el conocimiento del territorio, de la geografía, flora, fauna, así como de las costumbres y las lenguas de las diversas comunidades asentadas en él. Los misioneros observan una complejidad y riqueza que ni los empresarios del caucho ni el Estado reconoce realmente. No obstante, el discurso propio de la época hace que su labor sea esté imbuida en el proceso evangelizador-civilizador, en los términos ya mencionados a lo largo del texto. Los documentos visuales de las diversas misiones que se establecieron en el Oriente peruano en la época nos brindarían mayores apuntes para comprender el contexto de la época.

Bibliografía

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad latinoamericana. Sistema de producción*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Aza, J. (2009). *Obras completas: estudios históricos, etnográficos y lingüísticos sobre el sur de la Amazonía Peruana*. Fr. José Pío Aza Martínez de Vega. Lima: Centro Cultural Pío Aza.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bellido, M. (2002). Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente. *Artigrama*, (17), 113-126.
- Bendayán, C. Y Cornejo, M. (2017). EL país de las Amazonas: 150 años de fotografía. En C. Bendayán y M. Cornejo (Ed.), *EL país de las Amazonas: 150 años de fotografía* (pp. 17-23). Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.

- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica S. L.
- Chaumeil, J. (2009). Guerra de Imágenes en el Putumayo. En A. Chirif y M. Cornejo (Ed.), *Imaginario e imágenes de la época del caucho*:
Los sucesos del Putumayo, (pp. 37-73). Lima: CAAP, IWGIA, UPC.
- Chirif, A. (2009). Imaginario sobre el indígena en la época del caucho. En A. Chirif y M. Cornejo (Ed.), *Imaginario e imágenes de la época del caucho*:
Los sucesos del Putumayo, (pp. 9-35). Lima: CAAP, IWGIA, UPC.
- Chirif, A. , Cornejo, M. Y La Serna, J. (2013). *Álbum de fotografías: Viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes. De agosto a octubre de 1912*. Lima: CAAP, Tierra Nueva, AECID & IWGIA.
- Recuperado de https://issuu.com/jorgeluischavez/docs/album_de_fotografias_viaje_comision
- Cornejo, M. E Ylla, M. (2009). Percepciones, representaciones y ausencias: Narrativas e imágenes de la época del caucho. En A. Chirif y M. Cornejo (Ed.), *Imaginario e imágenes de la época del caucho*:
Los sucesos del Putumayo, (pp. 169-201). Lima: CAAP, IWGIA, UPC.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, B. (2008). Un concepto de Modernidad. Seminario La modernidad: versiones y dimensiones. *Revista Contrahistorias*. Publicado en el Núm. 11 de la revista *Contrahistorias*, (11).
- Recuperado de <http://bolivare.unam.mx/ensayos/Un%20concepto%20de%20modernidad.pdf>
- García, P. (1989). Problemática de la incorporación de las selvas amazónicas a los Estados nacionales latinoamericanos, siglos XIX-XX, algunas reflexiones sobre el caso peruano. *Boletín Latinoamericanista*, (41), pp. 261-271.
- Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández, R. (1993). *Todo Calibán*.
- Recuperado de <file:///home/rayuela/Descargas/caliban-1971-con-postdata-de-1993--0.pdf>
- Fowks, J. (2017). Una muestra reúne 150 años de fotografía en la Amazonía peruana. Recuperado de <http://www.caaap.org.pe/website/2017/04/19/una-muestra-reune-150-anos-de-fotografia-en-la-amazonia-peruana/>
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La marca.
- La Serna, J. (2013). La domesticación visual de la montaña. Imágenes del territorio y población amazónica proyectadas por el Perú Ilustrado (1887-1892). *Nueva corónica*, 2, pp. 377-394.

- Recuperado de http://ateneo.unmsm.edu.pe/ateneo/bitstream/123456789/2549/1/nueva_coronica10n2_2013.pdf
- La Serna, J. Y Biffi, V. (2016). Otredad y permanencia: Los usos de la fotografía histórica en la exposición contemporánea del indígena y el bosque amazónico. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (1), pp. 120-139. Recuperado de http://www.rchav.cl/2016_27_art06_la_serna_&_biffi.html#p1
- La Serna, J. y Chaumeil, J. (2016). *El bosque ilustrado. Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana*. Lima: CAAP-IFEA.
- La Serna, J. y Chaumeil, J. (2017). Imágenes inéditas: el uso de la fotografía en la representación de la Amazonía (XIX-XX). En Bendayán, C. y Cornejo, M. (Ed.), *EL país de las Amazonas: 150 años de fotografía* (pp. 11-13). Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- Martí, J (1891). Nuestra América.
Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf>
- Ordinaire, O. (1988). *Del Pacífico al Atlántico y otros escritos*. Iquitos: Universo.
- Orenga, S. (2015). *¿La Fotografía espejo de la Historia? Análisis comparado de las dictaduras y transiciones en Brasil y España (1939-1985)* (Tesis de Doctor). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Pérez, A. (1995). *En las fronteras de la fe. Dominicos en la Amazonía Peruana*. Salamanca: San Esteban.
- Restrepo, E. (enero-junio, 2011). Modernidad y diferencia. *Tabula Rasa*, (14), 125-154.
- Romero (19 de enero, 2017). Una aproximación al tema de los Indios y la Idea de Nación en el Perú del siglo XIX.
Recuperado de <http://hahr-online.com/una-aproximacion-al-tema-de-los-indios-y-la-idea-de-nacion-en-el-peru-del-siglo-xix/>
- Saavedra, I. (setiembre-diciembre, 2003). La historia de la imagen o una imagen para la historia. *Cuicuilco*, 10(29), 1-9.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D. F.: Santillana Ediciones Generales.
- Suárez, H. (agosto, 2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. San José: FLACSO.

