

Pontificia Universidad Católica del Perú

Escuela de Posgrado



**UN NUEVO IMAGINARIO PARA LA AMAZONÍA PERUANA: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE  
CÉSAR CALVO DE ARAÚJO Y ANTONIO WONG (1940-1965)**

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia del Arte

AUTORA

Giuliana Vidarte Basurco

ASESOR

Mg. Max Hernández Calvo

JURADO

Ph.D Jorge Lossio Chávez

Mg. Florencia Portocarrero Portocarrero

Lima - Perú, 2016

ÍNDICE  
RESUMEN  
AGRADECIMIENTOS  
INTRODUCCIÓN

## 1. CAPÍTULO 1

### **Los inicios de las prácticas artísticas en la Amazonía peruana (1860-1943)**

- 1.1. La pintura en la Amazonía y, específicamente, en Iquitos a fines del XIX e inicios del siglo XX.
- 1.2. La relación de la primera generación de pintores amazónicos con el Indigenismo / El viaje de Sabogal a Iquitos y la exposición “Perú integral”.
- 1.3. El desarrollo de la fotografía amazónica y, específicamente, en Iquitos a fines del XIX e inicios del siglo XX.
- 1.4. La generación de intelectuales iquiteños de 1930: Luis Alfonso Navarro Cáuper y el R.P. Avencio Villarejo, promotores del desarrollo de una identidad cultural regional en Iquitos.
- 1.5. La Exposición Amazónica de 1943 en Lima

## 2. CAPÍTULO 2

### **La construcción de un primer imaginario amazónico para el Perú: “El pueblo sin tiempo” y “El paraíso del diablo”**

- 2.1. “El pueblo sin tiempo”
  - 2.1.1. La polémica sobre la Fundación de Iquitos
- 2.2. “El paraíso del diablo”
  - 2.2.1. Guerra de imágenes en el Putumayo

## 3. CAPÍTULO 3

### **Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo (1940-1965)**

- 3.1. César Calvo de Araújo. La selva misma / Datos biográficos, exposiciones y desarrollo de su propuesta pictórica y literaria
- 3.2. Antonio Wong Rengifo. Bajo el sol de Loreto / Datos biográficos, exposiciones y desarrollo de su propuesta fotográfica y cinematográfica
- 3.3. Contra “El pueblo sin tiempo”: Los murales de César Calvo de Araújo
- 3.4. Contra “El paraíso del diablo”: La fotografía y postales de Antonio Wong Rengifo

CONCLUSIONES  
BIBLIOGRAFÍA  
ANEXOS

## RESUMEN

Hacia 1940, ya se había consolidado un imaginario de la Amazonía peruana sobre la base de tópicos como “el pueblo sin tiempo” o “el paraíso del diablo”. Estas categorías habían sido construidas y sustentadas a través de las imágenes que se presentaban en diversas publicaciones periódicas y, a partir, de narrativas presentes en la literatura y en los discursos oficiales del Estado peruano. En la presente tesis se analiza la manera en la que los artistas amazónicos César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo afirman un nuevo imaginario amazónico frente a los tópicos ya mencionados, a través de su práctica pictórica y fotográfica. Se analizará como Calvo de Araújo lleva a cabo, en 1963, dos murales para el Palacio Municipal de Maynas: el descubrimiento del Amazonas por parte de Francisco Orellana, en 1542, y la llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla a la aldea de Iquitos, en 1864. Con estas obras el pintor crea imágenes fundacionales para la ciudad y base para la identidad histórica de la región, y se enfrenta a los paradigmas que representaban a la Amazonía como la región sin historia. De otro lado, se estudiará cómo Antonio Wong Rengifo, entre 1940 y 1960, desarrolla un trabajo fotográfico, que además traslada a las postales, y que constituye la base para una renovación del tópico de “el paraíso del diablo”. El fotógrafo lo hace al representar un paisaje estetizado y un retrato de los amazónicos en medio de sus labores de trabajo cotidiano, especialmente la pesca y actividades comerciales. De esta manera, busca transformar la visión de una geografía amazónica como un espacio corruptor y de los sujetos como salvajes.

**Palabras claves:** arte amazónico, César Calvo de Araújo, Antonio Wong Rengifo, fotografía amazónica, pintura amazónica, imaginario amazónico, el pueblo sin tiempo, el paraíso del diablo.

Towards 1940, an social imaginary about the Peruvian Amazonian region had been consolidated, based on clichés such as "the timeless people" or "the devil's paradise". These categories had been constructed and supported through images that were presented in various newspapers and magazines, and through narratives present in literature and in the official discourse of the Peruvian state. This thesis analyzes the way in which Amazonian artists César Calvo de Araújo and Antonio Wong put forward a new imaginary of the Amazon in answer to the aforementioned clichés, through their painting and photography. It analyzes two murals produced in 1963 by Calvo de Araújo for the Municipal Palace of Maynas which represent two foundational historical images for the city and a basis for the historical identity of the region: the discovery of the Amazon by Francisco Orellana in 1524 and the arrival of the steamers sent by Ramón Castilla to the village of Iquitos in 1864. With these images, the painter created foundational images for the city and a basis for the historical identity of the region, and countered paradigms that represented the Amazon as a region without history. It also studies how Antonio Wong Rengifo, from 1940 to 1960, developed his photography, which he also transferred to postcards, and which constitute a basis from which to question the cliché of "the devil's paradise". The photographer does this by representing an aestheticized landscape and a portrait of Amazonian people carrying out their everyday livelihoods, especially fishing and trade. In this way, he sought to transform the way the Amazon was seen, so it would no longer be considered a corrupting space of savage peoples.

**Keywords:** amazonian art, César Calvo de Araújo, Antonio Wong Rengifo, amazonian photography, amazonian painting, amazonian imaginary, the timeless people, the devil's paradise.

## AGRADECIMIENTOS

Las primeras inquietudes sobre el tema de la presente tesis surgieron en un viaje de investigación para el desarrollo de la exposición *Calvo de Araújo. La selva misma* (2015). Agradezco, entonces, primero a Christian Bendayán por haberme dado la oportunidad de conocer la obra de César Calvo de Araújo —al invitarme a ser parte de ese proyecto— posteriormente de conocer también a Antonio Wong Rengifo, y a muchos otros artistas e intelectuales de la Amazonía peruana, que han sido cruciales para todo mi proceso de trabajo. Las conversaciones con Christian han sido sumamente enriquecedoras y, en base, a ese diálogo constante se han construido muchas de las hipótesis que explico en esta tesis. También quiero agradecer a la familia Calvo y a la familia Wong que han sido sumamente generosas en compartir sus recuerdos, historias y material vital para la investigación. Recuerdo, especialmente, las conversaciones con Igor Calvo, quien se había ofrecido muy amablemente a revisar el material terminado de esta tesis. También, a Laura Calvo que nos recibió en su casa en Jacarepaguá, Río de Janeiro. Además, agradezco a Ponciano Wong por apoyarme con datos vitales sobre las fotografías de su bisabuelo y a Herman Wong, cuyas historias de trabajo con su tío Antonio han enriquecido el acercamiento a la obra del fotógrafo, que he tratado de construir.

Luego, quiero agradecer a Max Hernández Calvo, mi asesor, por haberme acompañado con paciencia y apoyado mi proceso de investigación y construcción de la tesis. A su vez, al Padre Joaquín García y a Julio Ramírez, en la Biblioteca Amazónica, por la labor importante que realizan y por su ayuda en todo momento para recabar el material necesario. También es importante para mí agradecer las conversaciones con Morgana Herrera, no siempre uno tiene la suerte de encontrar interlocutores académicos y, al mismo tiempo, amigos con los que coincida en intereses y objetivos de trabajo. Agradezco, además, las lecturas rigurosas y los comentarios a los borradores de esta tesis hechos por los mejores: Alexandra Hibbett y

Horacio Ramos. Sus ideas y preguntas me han permitido aclarar mis argumentos, los que seguro continuaremos pensando y discutiendo.

De otro lado, quiero agradecer a Alexandra y Matías, que me recibieron en su casa y me dieron el cariño necesario para superar los largos días de trabajo. Además, agradecer a Hugo y Deby, mis padres y amigos, apoyo incondicional en todo este largo proceso. También, a Vicky, ya que sin su ayuda y cariño este trabajo no habría sido posible. El amor total, pleno y único, para Facho, Ale y Ulises, que han aguantado mesas y sillas llenas de libros y papeles, han sabido acompañarme con cariño, paciencia y alegría, y han hecho que la casa sea un lugar ideal para pensar y escribir.



## INTRODUCCIÓN

En los últimos años, se han producido múltiples investigaciones y publicaciones en torno a las prácticas artísticas de la Amazonía peruana del siglo XX y XXI. Especialistas de diversas disciplinas, como la antropología, historia del arte y curaduría han analizado la producción artística de la región, a partir de enfoques como el trabajo con los mitos y cosmovisiones, el imaginario de la época del caucho, el arte visionario, la reinención de narrativas históricas, el rescate del arte popular urbano, entre otros<sup>1</sup>.

Dentro de los diversos periodos de la historia amazónica peruana, el más estudiado ha sido, sin duda, el del auge de la extracción cauchera. En la última década se han llevado a cabo investigaciones sobre fotografía, ilustración, pintura y literatura provenientes de la época denominada como “boom del caucho”, fenómeno ocurrido en la Amazonía peruana hacia finales del siglo XIX e inicios del XX. Especialistas como Alberto Chirif, Manuel Cornejo, Pilar García Jordán, María Eugenia Yllia y Jean-Pierre Chaumeil han analizado la forma en que, desde la voz de los dirigentes de la extracción del caucho y de cierto sector del gobierno peruano se promovió un imaginario que justificó las agresiones y abusos cometidos por parte de la Casa Arana (*Peruvian Amazon Company*) con objetivos económicos y políticos. Asimismo, han estudiado el lugar ocupado por las imágenes para sustentar la construcción de la Amazonía

---

<sup>1</sup> Desde mi propia práctica he podido contribuir con el desarrollo de diversas propuestas curatoriales. Entre 2014 y 2015, tuve la oportunidad de participar del proyecto de investigación, dirigido por Christian Bendayán, sobre la obra del pintor César Calvo de Araújo. Los resultados de este se presentaron en la exposición *Calvo de Araújo. La selva misma* (Centro Cultural Británico. Lima abril-mayo 2015) y en el libro del mismo título. A su vez, he desarrollado proyectos que proponían recuperar discursos alternativos a la historia oficial sobre la Amazonía, o que analizaban la forma en que los artistas amazónicos contemporáneos se apropian de los discursos históricos con el objetivo de reescribir estas narrativas oficiales. Entre estas exposiciones se encuentran “La buena tierra y el señorío de las Amazonas” (2013) presentada en la Sala del Centro Cultural Británico de San Juan de Lurigancho, “De su largo llanto se formó el Amazonas (2014) presentada en la Sala Raúl Porras Barrenechea de la Municipalidad de Miraflores, “Los ríos pueden existir sin aguas pero no sin orillas” (2015), presentada en BUFEO. Amazonía+Arte, “Flora Amazónica” (2015-2016) presentada en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega del Ministerio de Relaciones Exteriores, entre otras. Además, actualmente soy curadora de *BUFEO. Amazonía+Arte*, una galería especializada en arte amazónico contemporáneo.

como el “infierno verde” o “paraíso del diablo”. De otro lado, Cristián Garay Vera y Morgana Herrera han profundizado en los inicios del plan del Estado peruano para la “peruanización de la Amazonía” con intereses limítrofes, como parte de las actividades promovidas para la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento del Amazonas en 1942, haciendo hincapié en las contradicciones detrás de esos planes. Finalmente, también se han desarrollado esfuerzos para recuperar y revalorar el trabajo de los artistas amazónicos de la generación de 1940 y, en adelante, como el pintor César Calvo de Araújo.

La presente tesis propone construir nexos y establecer diálogos entre este grupo de investigaciones precedentes, al relacionar el imaginario proveniente de este “boom” cauchero con la producción de la primera generación de artistas peruano amazónicos —que ya no son de nacionalidad europea— que buscan reafirmar una nueva identidad regional. Se plantea así relacionar la práctica de César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo, primero entre sí, y luego con la historia del desarrollo de la pintura y fotografía amazónica, ubicando sus propuestas en relación con el trabajo de las generaciones previas. Se decidió trabajar con la obra de ambos, inicialmente, por las similitudes entre las estrategias de composición que emplean, especialmente en el caso de los paisajes y, luego, porque sus obras —murales y postales— tienen un gran alcance público en la época y, posteriormente, en la ciudad de Iquitos y constituyen un imaginario colectivo para la historia del arte amazónico.

El objetivo, a su vez, es delinear primero un imaginario amazónico, fundamentado en dos tópicos precisos —la Amazonía como “un pueblo sin tiempo” y como “el paraíso del diablo”— que luego se propone fue renovado a través de la práctica artística de Calvo de Araújo y Wong Rengifo. Los tópicos, mencionados previamente, han sido construidos y sustentados a través de las fotografías que se presentaban en diversas publicaciones periódicas de la época, en las postales y en los discursos oficiales del estado peruano sobre la Amazonía, como por ejemplo los que son parte de la inauguración de la Exposición Amazónica, presentada en Lima en 1943. Contra “el pueblo sin tiempo” se presenta Calvo de Araújo quien,

por ejemplo, llevó a cabo, en 1963, dos murales para el Palacio Municipal de Maynas que representan dos imágenes históricas fundacionales para la ciudad y la región: el descubrimiento del Amazonas por parte de Francisco Orellana en 1542 y la llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla a la aldea de Iquitos, en 1864. En un momento en que se continúa debatiendo la fecha de fundación de Iquitos esta pintura de Calvo de Araújo se convirtió en una imagen base para la identidad histórica de la ciudad. De otro lado, Antonio Wong Rengifo desarrolló un trabajo fotográfico, entre 1928 y 1960, que luego trasladó a las postales, herramientas básicas para compartir y hacer pública una nueva visión sobre la Amazonía, en contraposición a las representaciones de barbarie e incivilización. Así se responde a, a lo largo de la tesis, a interrogantes como: ¿Cuál es el nuevo imaginario que están construyendo Calvo de Araújo y Wong Rengifo?, ¿bajo qué parámetros lo construyen? y ¿cómo se enfrenta a los imaginarios previos constituidos sobre la Amazonía peruana?

En el primer capítulo, se analizan los inicios de la práctica fotográfica y pictórica en la Amazonía peruana entre 1860 y 1943 y, en específico, en la ciudad de Iquitos, que posteriormente será el eje del trabajo de Calvo de Araújo y Wong Rengifo. En este recorrido histórico se destaca la labor cumplida por los primeros viajeros europeos que construyeron imágenes sobre la región amazónica del Perú, como Paul Marcoy, Charles Kroehle u Otto Michael. Luego, se analiza cómo se constituyen los primeros estudios fotográficos de la ciudad de Iquitos, destacando el de los españoles Manuel Rodríguez Lira y Victoriano Gil junto al de Cesáreo Mosquera. A su vez, se estudia el desarrollo de la primera generación de pintores amazónicos peruanos, representada por Víctor Morey y Manuel Bernuy Ortíz, y sus relaciones con el movimiento indigenista imperante en el medio artístico de su época. Sumado al trabajo de estos artistas se destaca la contribución de importantes figuras intelectuales y religiosas de la ciudad de Iquitos —que son influencia clave en el desarrollo y promoción de la obra de Calvo de Araújo y Wong Rengifo— en específico el R.P. Avencio Villarejo y el periodista Luis Alfonso Navarro Cáuper. Finalmente, el capítulo se cierra con un análisis de la Exposición Amazónica

que se presentó en la ciudad de Lima en 1943. El objetivo aquí primero es describir cuál es la propuesta de la exhibición y sus pabellones, y luego hacer visible el discurso que se vuelca sobre la Amazonía en el contexto de las celebraciones por el Cuarto Centenario del Descubrimiento del Amazonas, que acentúa los estereotipos previos sobre la región que se examinan, a su vez, en el segundo capítulo de la presente tesis.

Los tópicos de “el pueblo sin tiempo” y “el paraíso del diablo” se explican en el segundo capítulo. El objetivo de este es conectar estos paradigmas desarrollados sobre la Amazonía, con los discursos y hechos históricos que los sustentan. En el caso de “el pueblo sin tiempo” se retoman, primero, las voces que desde el Estado peruano califican a la región amazónica como un espacio geográfico sin historia ni memoria, y, luego, a hechos precisos como la polémica en torno a la fundación de Iquitos, que son muestra de la clara intención de la región por constituirse como un “pueblo consciente de su tiempo”. De otro lado, se analiza también la construcción del tópico de “el paraíso del diablo” que toma su nombre del texto homónimo de Walter Hardenburg, de 1912, que condena las atrocidades cometidas por la *Peruvian Amazon Company* en la región del Putumayo. Para examinar este tópico se recurre a revisar las imágenes que se presentan en publicaciones periódicas, de la época, como la revista *Variedades* y otras, sobre el boom del caucho y la ola de violencia y polémica que desencadenó en la Amazonía peruana.

El último capítulo, se concentra en introducir la trayectoria de César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo, explicando con detalle sus procesos de aprendizaje, sus exposiciones y la manera en que su obra se constituye como referente para la ciudad de Iquitos de mediados del siglo XX. Finalmente, este capítulo recoge el eje de las hipótesis de la presente tesis enfrentando la obra pictórica de Calvo de Araújo con el tópico de “el pueblo sin tiempo” y la obra de Antonio Wong Rengifo con “el paraíso del diablo”. El objetivo final es mostrar cómo los murales construidos por Calvo de Araújo para el Palacio Municipal de Maynas se constituyen como las primeras imágenes base de la identidad histórica de la ciudad, dejando

de lado la idea de la región como un espacios sin memoria o historia; y, a su vez, como las fotografías y postales de Antonio Wong Rengifo renuevan la representación previa del paisaje y de los mestizos e indígenas amazónicos, proponiendo una visión estetizada, que destaca el retrato civilizado del indígena con una clara proyección hacia las actividades turísticas del propio Wong Rengifo, desbaratando las estructuras del tópico de “el paraíso del diablo”.



## 1. CAPÍTULO 1

### Los inicios de las prácticas artísticas en la Amazonía peruana (1860-1943)

El objetivo de este primer capítulo será construir un panorama del desarrollo artístico en la Amazonía peruana, hacia finales del siglo XIX y en la primera parte del siglo XX, enfocado específicamente en la ciudad de Iquitos que luego será la que acogerá la labor de Calvo de Araújo y Wong. Se analizará el desarrollo inicial de la práctica pictórica y fotográfica en la región, sumadas a la labor de ciertos intelectuales iquiteños —figuras cruciales en el posterior reconocimiento de la obra de Calvo de Araújo y Wong— y el caso de la Exposición Amazónica, realizada en Lima en 1943, que representa un hito para la representación de la Amazonía desde el discurso del Estado peruano y desde la voz de artistas peruanos no provenientes de la región.

#### 1.1. La pintura en la Amazonía y, específicamente, en Iquitos a fines del XIX e inicios del siglo XX.

Las representaciones pictóricas sobre la Amazonía peruana se inician con la llegada de “las misiones evangelizadoras, las avanzadas exploradoras y las expediciones científicas”. (Bendayán 2014, 269). A través de acuarelas, pinturas, dibujos o grabados se registra la flora, fauna y modos de vida de la, supuestamente inhóspita y desconocida, región. Investigadores y viajeros<sup>2</sup> como Alexander von Humboldt, Antonio Raimondi, Carlos Fry, Paul Marcoy y Charles Wiener acompañaron las publicaciones de sus narraciones de viaje con representaciones de la Amazonía y sus particularidades (Bendayán y Villar, 12). El periodo entre 1840 y 1850, fue uno

---

<sup>2</sup> “¿Qué era un *viajero*? El detallado inventario de casos presentados muestra cómo los personajes que recolectaban información podían ser diplomáticos (Angrand, Sartigues), marinos (los dos Du Petit Thouars, Liautaud), profesionales del saber expresamente enviados (Ber, Castelnau), independientes, donantes extranjeros (Macedo) o simple y llanamente residentes en el Perú (Dibos, Dreyfus), entre otros [...]. Es necesario recordar que no pocas veces, los *viajeros* sobrepasaron los límites de su categoría, situándose dentro de lo que hoy concebimos como disciplinas humanísticas, o por lo menos más próximos a ellas que muchos *especialistas*” (Ramón, 177).

de los más fructíferos en expediciones al Amazonas<sup>3</sup>. Entre ellas se encuentra el viaje “aunque de carácter poco oficial y académico” (Chaumeil 1994, 270) del aventurero y artista francés Paul Marcoy<sup>4</sup>, desde el Cuzco a través del Amazonas hacia Belém do Pará y de vuelta a Francia luego de una larga estadía en América del Sur. En su camino, se unió como dibujante a la expedición del Conde Francis de Castelnau. Luego, por discrepancias con Castelnau continuó su viaje de manera independiente, pero a pesar de numerosos imprevistos —especialmente continuos naufragios— logró llevar hasta Francia sus dibujos y acuarelas que luego publicó, a través de versiones de grabado<sup>5</sup>, en *Viaje a través de América del Sur. Del Océano Pacífico al Océano Atlántico*, en París en 1869 (Chaumeil 1994, 273).

El trabajo de investigación de Marcoy tiene un reconocible valor etnográfico sumado a sus observaciones botánicas y geográficas, y sus hipótesis sobre el origen del hombre americano (Chaumeil 2003, 464). Pero aunque no se cuenta con sus acuarelas originales, también es posible reconocer —aun en los grabados— un acercamiento al objeto mucho más libre y creativo que el de los estudios de exploración convencionales, pero igualmente cargado de los

---

<sup>3</sup> “El siglo XIX fue sin duda la gran época de las exploraciones científicas en la Amazonia, en particular después de la independencia de los países sudamericanos, la cual abrió las fronteras hispano-lusitanas al mundo exterior. [...]La década de 1840-1850[...] ha sido muy fértil en expediciones por el Amazonas. En 1843, el peruano Valdéz y Palacios alcanza el Pará bajando los ríos desde las alturas de Cuzco. El mismo año, el francés F. de Castelnau llega a Brasil para un periplo de cuatro años a través del subcontinente; concluye su viaje siguiendo la misma ruta que Valdéz y Palacios. En 1846, el italiano Osculati explora el Napo y el norteamericano Edwards el bajo Amazonas. En 1848, los británicos Wallace y Bates desembarcan en el Pará para una estancia de varios años en la selva, seguidos en 1849 por el botánico Spruce. Por fin, los oficiales de marina norteamericanos Herndon y Gibbon viajan a lo largo del Amazonas y del Madeira para investigar su potencial comercial. Todos los grandes viajeros de esta década nos han dejado obras muy ricas en observaciones zoológicas, botánicas, etnográficas y geológicas, las cuales han tenido mucha influencia sobre el pensamiento científico de la época” (Chaumeil 1994, 270).

<sup>4</sup> “Paul Marcoy es el seudónimo de Laurent Saint-Cricq. Nació en Burdeos el 22 de octubre de 1815. [...]Al terminar sus estudios secundarios, se orientó según parece hacia el comercio en la pura tradición bordelesa y visitó, entre 1831-1834, las grandes y pequeñas Antillas. De regreso a Francia, colaboró en varias revistas locales y publicó artículos sobre pintura (expuso más tarde sus propios lienzos en distintas galerías bordelesas), actividades que lo apasionaban mucho más que el comercio. [...]Después de algunos años de estadía en Burdeos, Saint-Cricq (alias Marcoy) viajó hacia América del Sur; visitó Chile, Bolivia y Perú donde residió varios años —especialmente en Cuzco- y emprendió numerosas incursiones en los Andes que le permitieron adquirir conocimientos básicos del quechua (calculamos entre 1840 y 1846, pero lo impreciso del autor respecto a las fechas convierte la cronología de su vida en un verdadero rompecabezas para el biógrafo) (Chaumeil 1994, 273).

<sup>5</sup> Los grabados estuvieron a cargo del célebre dibujante francés E. Riou. Fueron reproducciones, adaptadas para el gran público, de los croquis y acuarelas originales del autor. (Chaumeil, 277).

“fantasmas occidentales”, como la visión “naturalista” de los indígenas o la selva virgen y hostil (Chaumeil 1994, 277). En uno de esos grabados, titulado “Ensoñación al crepúsculo” (fig. 1) aparece representada una balsa en medio del río con cuatro personajes: tres indígenas y uno europeo. Se trata de un momento de quietud general en medio del largo viaje. Primero, se hace evidente el contraste entre la postura del personaje europeo, que aparece fumando de forma muy relajada sobre el techo de la balsa, frente a los indígenas que sostienen los remos. Luego, la composición destaca la amplitud del río, dejando fuera de visión cualquier otro elemento del bosque, acentuando el movimiento continuo de la travesía. El tema representado por Marcoy —el viaje en balsa, el traslado continuo a través del río— se convertirá por las propias características geográficas de la Amazonía en uno de los grandes tópicos representados a través de la literatura amazónica y otros medios artísticos, entre el siglo XX y XXI, que representan las problemáticas de la región<sup>6</sup>. Además, sobre este tipo de imágenes se apoyarán algunas de las categorías con las que se describirá a la Amazonía desde la visión del Estado peruano: “Tierra en marcha, que aún no ha hecho alto para comenzar la historia” (Porrás Barrenechea, 26)<sup>7</sup>, es decir, tierra inestable como el propio movimiento del río.

Las imágenes creadas por los primeros investigadores y aventureros como Marcoy en el Amazonas, pasan a cumplir la función de documentos, pruebas de sus viajes, de sus descubrimientos, con un marcado interés científico de reconocimiento y clasificación, aunque en ciertos casos es posible encontrar algunas que pretenden evocar emociones mayores y representan expresiones individuales mucho más creativas. Estas representaciones alimentarán a su vez los estereotipos sobre la Amazonía que serán sustentados a través de los discursos oficiales del Estado peruano sobre la región, especialmente a finales del siglo XIX —cuando se encuentren en auge los conflictos limítrofes— y durante las celebraciones por el

---

<sup>6</sup> Dentro de estos casos es posible mencionar a *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Sangama* (1942) de Arturo Hernández, *Paiche* (1963) de César Calvo de Araújo, e incluso ejemplos más recientes como la película *El abrazo de la serpiente* (2015) de Ciro Guerra.

<sup>7</sup> Para mayor desarrollo de estas ideas consultar el segundo capítulo de la presente tesis.

Cuarto Centenario del Descubrimiento del Amazonas, en los primeros años de la década de 1940.

La práctica pictórica específicamente en la ciudad Iquitos tiene como precursor a la figura del entomólogo y pintor alemán Otto Michael (1859-1934)<sup>8</sup>. En sus últimos estudios sobre arte amazónico, Christian Bendayán y Alfredo Villar han propuesto a Michael como el punto de partida de la historia de la pintura amazónica. De este artista se han conservado diversas representaciones del puerto de Iquitos visto desde el Amazonas<sup>9</sup>, desde 1898 hasta 1910, aproximadamente. Estas vistas, de estilo muy sencillo y con algunos detalles casi esquemáticos, se concentran en destacar dos elementos cruciales para mostrar a Iquitos como una ciudad civilizada en vías de desarrollo y como el puerto más importante del Amazonas peruano: las edificaciones arquitectónicas y los medios de transporte fluvial. Además, los elementos naturales —el cielo y el río, las aves y los árboles— ocupan gran parte de la composición y enmarcan la delgada franja ocupada por las construcciones, acentuando la desventaja entre el trabajo e intervención humana frente a la vastedad de los elementos naturales. En la versión de 1898<sup>10</sup> (fig. 2) aparecen edificios como el de la Gobernación, la Factoría Naval y buques de bandera nacional e internacional. Como bien indican Bendayán y Villar, en esta versión Michael además retrata un claro contraste, característico de la sociedad iquiteña de la época, reflejado en las casas lujosas del malecón y las pequeñas chozas a los extremos del cuadro, o los barcos mercantes y el peque-peque (13) que ocupa la parte inferior de la composición. Dentro de este peque-peque se encuentran algunos de los pocos personajes, hombres, mujeres y niños, que es posible distinguir en la pintura con cierto detalle.

---

<sup>8</sup> “Expedicionario, pintor y naturalista alemán, nacido en 1859. Llegó al Perú hacia 1891. En 1896, *Monitor Popular* publicó dos fotograbados en base a sus vistas de Iquitos y Contamáná, que luego serían reproducidos en distintas publicaciones” (Chaumeil y La Serna, 151).

<sup>9</sup> Es importante mencionar que Michael desarrolla vistas de la ciudad desde el Amazonas que hoy son geográficamente imposibles de reproducir, ya que el río Amazonas hoy ya no pasa directamente frente a la ciudad de Iquitos. Su lugar ha sido tomado por el río Itaya.

<sup>10</sup> Otto Michael, *Puerto de Iquitos* (1898). Acuarela sobre papel, 48 x 102 cm. Colección Museo Naval del Perú.

En una de las versiones conservadas de 1910<sup>11</sup> (fig. 3), doce años después que las primeras versiones, la ciudad de Iquitos aparece ya muy diferente, las chozas han desaparecido del horizonte, y destacan las suntuosas casas y los grandes y lujosos barcos. El edificio de la Gobernación aparece ahora con dos pisos y ya se muestra construido el Hotel Palace. Al comparar ambas piezas —la de 1898 y la de 1910— es posible reconocer los cambios arquitectónicos que sufre la ciudad al consolidarse rápidamente el auge de la explotación del caucho. El momento histórico es importante, un instante que luego se desvanecerá. Todavía se mantienen presentes las muestras del esplendor del caucho, pero su extracción se encuentra muy cerca de entrar en decadencia, y de traer como consecuencia una crisis económica para la ciudad y para Loreto, en general.

Algunos años después de los trabajos fundacionales de Michael —alrededor de 1920— aparecerá ya una primera generación de pintores amazónicos peruanos, que llevarán posteriormente a una consolidación de cierta identidad pictórica regional alrededor de los años cuarenta. Dentro de esta primera generación, destacarán inicialmente Víctor Morey Peña (1900-1965) y Manuel Bernuy Ortiz (1892-1963), y, posteriormente, César Calvo de Araújo (1914-1960). Para el escritor Humberto Morey Alejo<sup>12</sup> los temas comunes a este grupo de artistas serán “el paisaje regional y la figura de los personajes que lo habitan” (7), además Morey Alejo describirá el estilo de trabajo de estos pintores como cercano al Impresionismo, “con sombras violetas y azules bajo los árboles y los calcinados techos de palma” (7). Aunque, en algunos casos son muy superficiales, se podría decir que las descripciones de Morey Alejo son acertadas, aunque es necesario marcar las diferencias que existen entre las búsquedas de Morey Peña y Bernuy Ortiz, frente a las Calvo de Araújo, por lo que es importante afirmar dentro de esta primera generación dos fases separadas.

---

<sup>11</sup> Otto Michael, *Puerto de Iquitos. Río Amazonas Perú* (ca. 1910). Acuarela sobre papel, 25 x 60 cm.

<sup>12</sup> Escritor y pintor amazónico. Publica en 1975 el libro “Pintores amazónicos”, editado por el CETA.

Víctor Morey Peña<sup>13</sup> es un artista que desarrolla una práctica sumamente variada, que pasa por el dibujo, la pintura, la caricatura y la escritura (Bendayán y Villar, 17). Su estilo se ubica entre su inquietud cosmopolita y el “nacionalismo imperante en la intelectualidad y las instancias oficiales peruanas” (Kusunoki y Wuffarden, 92). Sus dibujos de gran precisión lineal, “seguían la pauta de un simbolismo tardío, que se cruzaba con las formas complejas del *art nouveau*” (Majlfuf y Wuffarden, 64). Inicialmente, sus trabajos representarán imágenes idealizadas del pasado peruano precolombino, con una fuerte influencia de las vanguardias europeas de la época, luego se consolidarán como sus temáticas distintivas, el paisaje y los ciudadanos de la Amazonía. Entre 1919 y 1921, expone en galerías de Lima y Trujillo, acompañado de los artistas Emilio Goyburu<sup>14</sup> y Carlos Quípez Asín<sup>15</sup>. Además, en 1921, de manera individual, presenta su trabajo en la ciudad de La Habana y, en 1923, exhibe por primera vez en Iquitos en el Concejo Provincial de Maynas<sup>16</sup>. Esta primera presentación de sus obras en Iquitos reúne obras descritas en la prensa de la época como de “exotismo extraño” y de “motivos nacionales” como *El vaso de chicha* y *Motivos incaicos* (*La Razón*, 1 de agosto de 1923).

<sup>13</sup> “Nació en la ciudad de Yurimaguas el 5 de agosto de 1900 y falleció en Iquitos el 4 de agosto de 1965. En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, se graduó de Bachiller en ciencias políticas y administrativas” (Navarro Cáuper 1975, 23).

<sup>14</sup> (Pacasmayo, 1897 – Lima, 1962)

<sup>15</sup> (Lima, 1900-1983) “La pintura de Carlos Quípez Asín se caracteriza por un riguroso formalismo identificado con los desarrollos clásicos del modernismo europeo. Aunque sus trabajos iniciales como ilustrador mostraban un claro interés por la experimentación, su viaje a Madrid en 1921 terminó por definir aquella actitud. Alumno del valenciano Cecilio Plá en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el pintor fue al mismo tiempo discípulo de Salvador Dalí, a quien lo acercó un interés compartido por el cubismo” (Kusunoki y Wuffarden, 94). Carlos Quípez Asín es una figura clave en la renovación modernista de la plástica peruana. Luego de formarse en Europa, retornó brevemente a Lima entre 1927 y 1928, momento en el que marcó distancias frente a la hegemonía indigenista. Después se trasladó a Los Ángeles para dedicarse principalmente a la pintura mural. En 1936, regresó al país, se insertó de manera definitiva en la escena local, y llegó a participar al año siguiente en el I Salón de Independientes” (Kusunoki y Wuffarden, 192).

<sup>16</sup> No será hasta 1943 que Víctor Morey pasará a radicar de manera estable en la ciudad de Iquitos para encargarse de la administración del negocio familiar, la Casa Morey que desarrollaba actividades comerciales en los ríos de la Amazonía. Desde ese momento consolidará su presencia como parte del círculo de intelectuales y artistas de la ciudad. Es común encontrar en las notas periodísticas de la época, especialmente las de LANC, comentarios sobre su trabajo como artista conjugado a su labor comercial: “Hacia tiempo que no veíamos pintar, para el público se entiende, a Víctor Morey y, francamente, creímos que había abandonado la paleta y los pinceles, hecho que habríalo justificado su dedicación al comercio cuyas actividades teníanlo embargado. Pero grande fue nuestra sorpresa al encontrarlo en pleno trabajo, pintando al temple [...]” (Navarro Cáuper, 1946).

Una de sus muestras más importantes se presenta, en 1924, en Buenos Aires en el Salón Chandler-Zuretti (fig. 4), descrita en la prensa argentina de la época como una “exposición de cuadros sobre motivos quichuas y aimaras”<sup>17</sup> (Mundial, 56). En el Salón Chandler Morey presenta obras como *El espíritu litúrgico de la raza*, *Sumaj-Ñusta*, *Koya* (fig. 5), *La Chicha*, *Danza de la honda* (fig. 6) y *Danza de la flecha*. En estas composiciones destaca su estilización y su visión idealizada del mundo precolombino. Los motivos de las diversas culturas se superponen y mezclan de manera indistinta, y el producto final es nombrado por los especialistas y periodistas de la época bajo el rótulo de arte incásico o incaico (Mundial, 56). Esta síntesis del mundo de la Antigüedad peruana es reflejo del discurso nacionalista de su tiempo y demuestra el interés imperante por consolidar una identidad para el país —desde la voz de intelectuales y artistas— que a su vez se exporta hacia el extranjero. La mayoría de estas pinturas suelen contar con una figura humana, ya sea femenina o masculina como protagonista, la cual está acompañada de imágenes precolombinas provenientes de ceramios o textiles, entre las que es posible reconocer motivos Nazca o Tiahuanaco sintetizados.

En esta exposición, Morey desarrolla su línea de trabajo inicial, que privilegia la identidad precolombina costera y andina, sumada a su marcada predilección por el dibujo y que es reflejo de la manera en que en la época se entendía la identidad peruana, sublimando el pasado incaico y con poca presencia de imágenes directamente de la Amazonía. Además, el discurso de muchos intelectuales de este periodo, como Raúl Porras Barrenechea, buscaba fundamentar el pasado incaico como base también de una contradictoria historia de la Amazonía: “[...] el deslumbrante poderío de los Incas, cuyo resplandor cultural llegó sin duda hasta las últimas tribus amazónicas” (Porras Barrenechea 1961B, 2). El trabajo de Morey recién consolidará los motivos amazónicos entre las décadas de 1940 y 1950, y, en este

---

<sup>17</sup> Se publican notas sobre la muestra en diversos periódicos argentinos como *La Nación* (Domingo 9 de noviembre de 1924), *La Prensa* (Jueves 13 de noviembre de 1924) y en la revista *Mundial* (5 de noviembre de 1924) (ver Bibliografía).

cambio, ocupará un lugar crucial el desarrollo del monumento con motivo de las celebraciones del descubrimiento del Amazonas en 1942.

Entre 1941 y 1942, Víctor Morey desarrolla por encargo del Comité del IV Centenario del descubrimiento del río Amazonas<sup>18</sup> el diseño del obelisco<sup>19</sup> en la desembocadura del río Napo, para conmemorar el descubrimiento del río Amazonas. En la edición de *El Comercio* del 11 de enero de 1942 se describen los detalles del obelisco de la siguiente manera:

En letras de bronce leemos en la parte superior lo siguiente: Orellana, Río Amazonas y Pizarro. En la parte media aparecen los escudos de Castilla y León y del Perú, es decir el emblema representativo de España, y el símbolo de nuestra patria. Además, el yelmo, la cruz y la espada, que representa la voluntad heroica de los descubridores y la fe religiosa que ellos llevaron a la región amazónica [...] Casi en la base se destaca la proa del bergantín que condujera, por primera vez, el espíritu de occidente por el río más caudaloso el mundo. Adornan la base, ocho relieves que representan diversos aspectos de nuestra amazonía, tales como el caucho, el paiche, las maderas, el petróleo, el oro y la canoa, además de los que se refieren a las “Amazonas” y a Orellana descubriendo el río (fig 7, 8 y 9).

El diseño de este obelisco concentra el discurso del Estado peruano sobre la historia e identidad de la Amazonía en esta década. Uno de los primeros objetivos era “peruanizar” la expedición de Orellana: “En el descubrimiento del Amazonas pueden hallarse hondas raíces de nuestro sentimiento geográfico del Perú y la emoción histórica de la nacionalidad” (Porrás Barrenechea 1961B, 2). Por esto la unión de los escudos de Castilla y León con el escudo peruano y la representación de motivos que buscan conectar los mitos del pasado —amazonas— con la vida de los ciudadanos amazónicos contemporáneos —la pesca del paiche o el leñador—, así era importante afirmar que la gesta civilizadora del pasado se continuaba llevando a cabo en la actualidad por los pobladores de la región.<sup>20</sup> La obra de Morey aparece aquí representando el discurso del Estado peruano sobre la Amazonía. La

---

<sup>18</sup> Aunque existe una designación oficial de parte del Estado para el diseño del monumento, el presupuesto para la construcción del mismo tiene origen privado: “Es imprescindible mencionar que, sin contar con el apoyo del gobierno para llevar a cabo tan gigantesca obra, Víctor Morey inicia y continúa los trabajos con recursos propios, respaldados por la firma Adolfo Morey que transportó día y noche en su embarcación “Estefita” el material que requerían, llegando a hacer cinco viajes a la boca del Napo, y uno la lancha “Libertad” que acarreó ladrillos”(Morey Ríos 2007).

<sup>19</sup> “De 18 metros de altura y su desplazamiento por graderías de 20 metros de frente por 15 de fondo” (Morey Ríos 2007).

<sup>20</sup> La edificación del obelisco también tiene como objetivo la conmemoración de la firma del Protocolo de Río de Janeiro el 29 de enero de 1942, según la voz del propio Morey en el discurso de inauguración del monumento (Morey Ríos 2007).

ejecución de los relieves escultóricos que decoran el obelisco estuvo a cargo de Tito Pinedo Lazo<sup>21</sup>. Finalmente, el monumento se inauguró el 13 de febrero de 1942 con la presencia de una comitiva de intelectuales y artistas iquiteños.<sup>22</sup>

Con el paso de los años, Morey logrará hacer cada vez más sólida su presencia e influencia en el medio cultural iquiteño. El periodista Luis Alfonso Navarro Cáuper<sup>23</sup>, por ejemplo, escribe una crónica sobre una conferencia dictada por Morey, en noviembre de 1939, en el Círculo Oriental Peruano, que describe el temprano prestigio del pintor que se incrementará en los años siguientes. En esta destaca su capacidad para reconocer los problemas económicos actuales de la Amazonía peruana —conectada claramente a su experiencia comercial— y su conocimiento de la vida y preocupaciones del poblador amazónico —contenido en su capacidad de representación como pintor—: “el eterno vivir del loretano autóctono, cuando hombre y mujer, bordeando las orillas de los ríos al golpe rítmico del remo surcan en la canoa, sufridos, sin ropa, sin rancho, pero teniendo de frente la esperanza que nunca llega...” (1939). Siguiendo estos intereses, la pintura de Morey de las décadas siguientes buscó capturar la imagen del ciudadano amazónico, sus modos de vida y los paisajes de su entorno. *Vendedor de frutas*<sup>24</sup> (fig. 10) y *Paisaje con tendal*<sup>25</sup> (fig. 11), por ejemplo, retoman representaciones del

---

<sup>21</sup> “Muy recomendable pintor, dibujante y afichista [...] Nació en la ciudad de Yurimaguas el 4 de enero de 1907. [...] Fue hábil marmolista” (Navarro Cáuper 1975, 87) Es, además, el único maestro reconocido por César Calvo de Araújo.

<sup>22</sup> “La comisión oficial de inauguración del obelisco, se dirige a la desembocadura del río Napo el día 13 de febrero a las 08:20 de la mañana a bordo de la cañonera “Amazonas” al mando de su Comandante, Capitán de Fragata Florencio Texeira. Esta comitiva estuvo compuesta por: Prefecto del Departamento Dr. Echeopar; senadores: General Montagne, Comandante Mavila, Alvaro de Bracamonte; diputado Durand, Coronel Iglesias de la aviación de España, invitado de Honor de nuestro Gobierno; R.P. Fray Buenaventura de Uriarte, Monseñor Bravo Morán, General Morla, Alejandro Navas, Cónsul de Colombia en Iquitos; Luis García Torres, Alcalde de la ciudad; Federico Gilbert, vicepresidente del Aero Club de Lima; Alejandro Miro Quesada, en representación de “El Comercio” de Lima; Srta. Emilia Barcia entre otras personalidades” (Morey Ríos 2007).

<sup>23</sup> “Nació en Nauta el 10 de junio de 1895, cuando la extensa Amazonía vivía la fiebre del caucho. [...] En 1911 se estableció en Iquitos atraído por el gran movimiento económico de la ciudad” (Olavarría, 2).

<sup>24</sup> Víctor Morey, *Vendedor de frutas* (1958). Óleo sobre lienzo, 116 x 74 cm. Colección Ministerio de Cultura (Bendayán y Villar, 73).

<sup>25</sup> Víctor Morey, *Paisaje con tendal* (1953). Óleo sobre lienzo, 44 x 60 cm. Colección Isaura del Águila (Bendayán y Villar, 75).

trabajo diario de los pobladores ribereños de la Amazonía, “con un estupendo sentido del color y el detalle” inicia la tradición nativista de la pintura amazónica (Bendayán y Villar, 72).

Desde 1940 y en adelante, Morey llevó a cabo innumerables exposiciones en Loreto y otras provincias del Perú.<sup>26</sup> En 1959, presentó, por ejemplo, en Trujillo la “Exposición Amazónica” que reunirá su trabajo y el del fotógrafo Antonio Wong Rengifo.<sup>27</sup> Luego de ser parte del proyecto inicial para la creación de la Escuela de Bellas Artes de Iquitos, fue nombrado como director el 5 de abril de 1963 (El Comercio 1963). En 1964, con motivo de la celebración del Centenario de la Fundación de Iquitos,<sup>28</sup> se encargó a Morey la creación del escudo de la ciudad. Morey en este escudo destacó los cuatro elementos que son pilares de la identidad iquiteña de la época: la herencia española de la expedición de Orellana, las misiones evangelizadoras, la fundación de la Factoría Naval y el trabajo arduo de la población amazónica contemporánea:<sup>29</sup>

El emblema dibujado por Morey [...] representa toda la conquista de la Selva desde el descubrimiento del Amazonas hasta nuestros días. Sobre un campo azul, divide el escudo una gran cruz de oro, símbolo de las misiones jesuitas en la Amazonía coronada por un yelmo medieval que recuerda [...] el descubrimiento [de] Orellana. Dentro de la cruz el clásico machete gestor de la Conquista de la Selva rodeado por cinco buques a vapor, que rememoran la expedición de Castilla a Iquitos” (El Comercio, Sábado 7 de marzo de 1964) (fig. 12).

Víctor Morey representa una primera generación de artistas amazónicos peruanos en Iquitos que inicia su carrera con una temática marcada por el tema incásico, de vuelta hacia lo precolombino, pero que luego desarrollará una pintura con una fuerte identidad regional, concentrada en la representación de la población indígena loreto y su entorno. Su obra estará totalmente atravesada por los discursos estatales relacionados con la construcción de la nueva identidad amazónica del Perú, que buscaba “peruanizar” la Amazonía a través de

---

<sup>26</sup> Para mayor información sobre la cronología de exposiciones de Víctor Morey es posible consultar “Víctor Morey Peña: A 50 años de su fallecimiento. Prolífica vida y obra de Víctor Morey Peña, pintor y escritor amazónico” de Selva Morey Ríos (2015) (Ver Bibliografía).

<sup>27</sup> Para mayor información consultar el capítulo 3 de la presente tesis, subcapítulo 3.2.

<sup>28</sup> Para mayor información sobre el debate en torno a la fecha de fundación de Iquitos consultar el capítulo 2 de la presente tesis.

<sup>29</sup> La imagen del machete como herramienta básica de supervivencia y desarrollo en la Selva también había sido representada por César Calvo de Araujo en su novela *Paiche*, publicada en 1963.

acentuar su conexión con el pasado incaico y con las expediciones conquistadoras. Su figura será sumamente influyente en el entorno intelectual de la ciudad. Como una forma de reconocer su valor para la historia de la pintura amazónica, la Escuela de Bellas Artes tomó su nombre en 1965.

Con algunas coincidencias con la obra de Morey, desarrolló su propuesta el pintor Manuel Bernuy Ortíz<sup>30</sup>. El “pintor de aguas y selvas”<sup>31</sup> es uno de los primeros paisajistas amazónicos peruanos. Su primera exposición se llevó a cabo, en 1924, en la redacción del diario *El Eco*<sup>32</sup> en Iquitos,<sup>33</sup> la cual tuvo gran acogida por parte del público de la ciudad. Después de su primera muestra emprendió viaje a Brasil, allí expondría en Manaus (1926) y Belém (1928) (Bendayán y Villar 16). La “tradición del éxito en el extranjero”<sup>34</sup> será también un rasgo estructural en la construcción del prestigio como artista en Iquitos desde los inicios del siglo XX. Bernuy Ortíz inaugurará la práctica del viaje de consolidación y éxito a Brasil, que luego será replicado por muchos otros como Calvo de Araújo.

En 1935, desarrolló una serie de murales en la sala del Cine Teatro *Excelsior* en Iquitos (Morey Alejo, 19). Según la narración de Navarro Cáuper estos murales representaban tanto paisajes amazónicos como temas incásicos. Así entre ellos destacaba “un paisaje amazónico que tenía la particularidad de conjuncionar, en delicada concepción, los colores con la escena netamente amazónica” (56). A su vez menciona un mural que “representaba a uno de nuestros antepasados Incas llevado en una litera acompañado de sus nobles guerreros y viajando entre

---

<sup>30</sup> “Nació en el puerto de Supe, departamento de Lima, en 1892. Arribó a las playas iquiteñas joven aún, pero ya con un importante bagaje de conocimientos en el arte de la pintura. De los 71 años de su existencia, 38 se pasó en Iquitos y 8 en Brasil. Falleció en Iquitos en 1863” (Navarro Cáuper 1975, 56).

<sup>31</sup> De esta manera, según Luis Alfonso Navarro Cáuper, se le conocía en Brasil a Bernuy Ortíz.

<sup>32</sup> “Este diario sería el más importante de la región [...] siempre narrando los acontecimientos culturales y dando cabida a los artistas y personajes locales. Pero lo interesante de este diario y la gente que lo promovía (entre ellos el primer promotor y cronista de la pintura amazónica: Luis Navarro Cáuper) era el constante y fluido intercambio [...] que tenían con el Brasil y los personajes de la cultura y el comercio del aquel país” (Bendayán y Villar, 16).

<sup>33</sup> (Navarro Cáuper 1975, 59 y Morey Alejo, 19).

<sup>34</sup> Mirko Lauer explica este fenómeno para la pintura peruana del siglo XIX en su capítulo “Pintura y migración” del libro *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. En Iquitos, el “valor” de los pintores que emigran se continuará exaltando a lo largo de todo el siglo XX, especialmente a través de la prensa, pero conectado a la representación de la temática regional por parte de ellos.

cerros andinos a través del camino construido para unir las distintas y distantes poblaciones del Gran Imperio del Tahuantinsuyo”; y otro que “mostraba una escena en el Lago Titicaca, cuyo motivo central constituía la típica canoa de totora, armada de una vela hecha del mismo material”. Finalmente, menciona dos cuadros más pero de un formato menor, que tienen como protagonistas a personajes descritos como indígenas andinos: “un indio negligentemente sentado a la ladera de la Fortaleza de Ollantaytambo arrancando [notas] de su inseparable quena” y “un indio [...] con el rostro curtido por el viento de las cordilleras y el sol de las alturas [que] toma descanso al lado de su compañera de trabajo [...] la llama”. No se conocen registros fotográficos de las obras descritas por Navarro Cáuper, pero las mismas son mencionadas de manera general por Morey Alejo en su libro *Pintores amazónicos*.

Con el ejemplo de estas obras de Bernuy Ortíz, es posible afirmar la fuerte presencia del tema incásico y posteriormente indigenista<sup>35</sup> en la práctica de los artistas amazónicos de esta generación. En un camino muy similar al descrito previamente para la obra de Víctor Morey, la propuesta de Bernuy Ortíz también decantará, luego de este primer periodo incásico, en un desarrollo detallado del paisaje netamente amazónico. En *Árbol de Sachamango*<sup>36</sup> (fig. 13) y *Paisaje*<sup>37</sup> (fig. 14), por ejemplo —obras de formato muy pequeño y trabajo casi preciosista— Bernuy destaca la atmósfera particular de la noche y el amanecer en la Amazonía, privilegia la representación de los reflejos de la luz sobre el agua, producidos por la luna, el sol y los lamparines. Ubica canoas, chozas y algunos personajes ribereños, elementos que le permiten representar los modos de vida propios de la región en estas joyas de “miniaturización de la vastedad del paisaje amazónico” (Bendayán y Villar, 71).

---

<sup>35</sup> Para mayor información sobre la relación entre esta generación de artistas amazónicos y el Indigenismo consultar el siguiente subcapítulo de la presente tesis.

<sup>36</sup> Manuel Bernuy Ortíz, *Árbol de Sachamango* (ca.1960). Óleo sobre lienzo, 25 x 40 cm. Colección Manuel Velarde (Bendayán y Villar, 75).

<sup>37</sup> Manuel Bernuy Ortíz, *Paisaje* (ca. 1960). Óleo sobre lienzo, 25 x 40 cm. Colección Manuel Velarde (Bendayán y Villar, 75).

En 1949, Bernuy Ortíz recibirá el encargo del R.P. Avencio Villarejo<sup>38</sup> para tallar el púlpito de la Iglesia Matriz (Morey Alejo, 19) debido a su gran maestría para el trabajo sobre madera (Bendayán y Villar, 16). De esta manera consolidará el valor de su presencia en el círculo de artistas de la ciudad, siendo incluido en un proyecto que contará también con los murales de César Calvo de Araújo. Aunque Bernuy Ortíz no era loreetano de nacimiento representa la figura del artista que encuentra en la Amazonía un tema que lo identifica y potencia el desarrollo de su propuesta, un foráneo que “se enamora de la Amazonía y transfigura su estilo o descubre el arte gracias a la maestra naturaleza” (Bendayán y Villar 16).

Víctor Morey y Manuel Bernuy Ortíz son dos artistas que inician su trabajo pictórico siguiendo líneas que destacan el tema incásico y, luego, indigenista. Su obra refleja las conexiones con el discurso estatal de la época sobre la construcción de la identidad peruana, desde las élites culturales, y sobre la “peruanización” de la Amazonía. Además, ambos retomaron algunas de las búsquedas indigenistas, pero desde un punto de vista particular. Finalmente, en su periodo de madurez las temáticas amazónicas se volverán centrales en sus obras y mostrarán un interés por desarrollar un discurso pictórico regional con objetivos diferentes a los indigenistas.

## **1.2. La relación de la primera generación de pintores amazónicos con el Indigenismo / El viaje de Sabogal a Iquitos y la exposición “Perú integral”**

El indigenismo surge como una “propuesta de ‘pintura ‘peruana’ que indagara en las costumbres y tipos vernáculos” (Kusunoki, 6). El término “indigenismo” resulta complejo pues “puede referirse de forma simultánea a un movimiento cultural y político surgido en los años veinte, a un grupo cohesionado de artistas o una vindicación más general y difusa de lo ‘indio” (Majluf, Wuffarden y Ríos 4). Su función primaria fue la de forjar imágenes representativas de

---

<sup>38</sup> “(Zamora, 1910 – Santiago de Chile, 2000) Misionero agustino español de la Prefectura Apostólica de San León del Amazonas. Miembro de la Sociedad Geográfica de Lima. Fue misionero en Pevas y otras misiones en la selva nororiental peruana” (Chaumeil y La Serna, 230).

la nación peruana, esto debido al contexto ideológico en el que surgen las primeras expresiones de artistas como José Sabogal, marcadas por el nacionalismo imperante (Wuffarden, 14). La visión del nacionalismo de la época se centra al principio en lo criollo y luego se concentra en el interior andino del Perú, así Sabogal pasa de ser nacionalista a indigenista. Sabogal describe los aspectos esenciales del indigenismo de la siguiente manera: movimiento de vindicación social y política del indio y su rol fundamental en la búsqueda nacionalista de una autenticidad cultural (Majluf, Wuffarden y Ríos, 5).

El proyecto indigenista, consolidado en la década de 1920, a partir de 1930, empieza a recibir numerosas críticas por múltiples razones, entre ellas estaba el “protagonismo que Sabogal había otorgado a lo indígena en su visión de lo nacional” (Kusunoki, 7). El Perú había empezado a definirse como fruto del “mestizaje” y la crítica más progresista, estaba denunciando el “pintoresquismo de la sierra” como refugio ideal para eludir los verdaderos problemas artísticos (Kusunoki, 7). También, en estos años, frente al indigenismo se producirán debates netamente estéticos, por su enfoque en el tema antes que en las formas pictóricas (Majluf, Wuffarden y Ríos, 96). Una de las críticas más duras vendrá de la voz de César Moro quien, en 1939, afirmará que el enfoque del indigenismo representa una figura del indio ideal y fuera de cualquier contexto histórico preciso, lo que perpetua el estado de exclusión del mismo dentro del imaginario nacional:

Los pintores indigenistas no creen en la actualidad del indio, porque la actualidad significa la pérdida de los colorines y el crepúsculo de lo pintoresco y antes que perder el temario, prefieren ayudar a perpetuar a toda costa el estado de cosas que les asegura frescos, buenos trozos ya listos de pintura fácilmente exportable (Moro, 7).

Para responder a sus críticos, Sabogal propone la idea de representación de un Perú “integral”, lo que lo llevó a incluir “a la costa e incorporar a la selva en su ya amplio repertorio de imágenes del país” (Kusunoki, 7). Bajo este proyecto, presenta en octubre de 1937 en la Sociedad Filarmónica, en Lima, una exposición que incluía obras de las tres regiones del país (Wuffarden, 28), para responder a quienes lo seguían calificando como “pintor de indios” “indicaba junto al título de cada lienzo el lugar al que se refería, con lo que el folleto terminaba

listando las principales regiones del país: Ayacucho, Cuzco, Huancavelica, Iquitos, Junín, Lima y Puno” (Majluf, Wuffarden y Ríos, 96).

Como parte de la investigación para esta exposición José Sabogal visita Iquitos, en 1937, en compañía de Camilo Blas. Es luego de este viaje que Sabogal y Blas llevan a cabo sus primeras pinturas de tema amazónico (Majluf, Wuffarden y Ríos, 314). Sobre la relación entre el indigenismo y la obra de los artistas amazónicos analizados previamente —Morey y Bernuy Ortíz— primero es importante plantear que ambos estuvieron en contacto con la propuesta de Sabogal. Mientras Sabogal presenta la exposición en la Casa Brandes de Lima en 1919 —que se convierte en el punto de inicio del movimiento indigenista— Morey se encuentran también trabajando y exponiendo en Lima, y se encuentra insertado en el medio artístico limeño. En octubre de 1922, el propio Morey expondría también en la Casa Brandes sus obras de tema incásico. De otro lado Bernuy Ortíz se encuentra en Iquitos durante la visita de Sabogal<sup>39</sup>. Finalmente, “el indigenismo consensual, mezcla de exotismo interno y sincera afirmación nacionalista [...]” se había convertido en influencia clave de la vida cultural en Lima en casi todos los ámbitos (Majluf, Wuffarden y Ríos, 4) y esto también había tenido repercusión en las élites culturales de Iquitos. Los artistas iquiteños de esta primera generación conocen la propuesta indigenista y trabajan representando temas incásicos e indígenas, como ha sido ya visto en párrafos anteriores. A su vez, se vuelcan luego en la representación de temas netamente amazónicos, situación que se consolida en ambos a partir de 1950. Pero aunque conocen el trabajo indigenista y reciben influencia de los artífices de este movimiento los caminos que siguen los artistas asentados en la ciudad, las motivaciones para su obra y sus objetivos, son distintos.

---

<sup>39</sup> Navarro Caúper recuerda algunos detalles de una entrevista concedida por Sabogal al diario “El Eco” durante esta visita y consigna las impresiones del indigenista sobre la obra de Manuel Bernuy Ortíz: “Hace muchos años que conozco a Manuel Bernuy Ortiz, cuyas condiciones personales son del todo relevantes y veo que en la actualidad desarrolla una actividad asombrosa, debiendo considerársele como el pintor amazónico” (Navarro Cáuper 1975, 60). La respuesta refleja el interés de parte de la prensa iquiteña por conocer las impresiones del “primer pintor peruano” sobre la práctica artística en la ciudad, en específico sobre Bernuy Ortíz que acababa de volver de Brasil.

La propuesta de un “Perú integral” del indigenismo, de la década de 1930, incluye la representación del tema amazónico como una forma de responder a las críticas recibidas en la época. Se trata de una manera de abarcar de modo totalizador las diversas particularidades del territorio y la población peruana, resumidas en las vistas de Costa, Sierra y Selva. Los pintores iquiteños, por el contrario, al retratar el tema amazónico, no lo incluyen como parte de un discurso integrador, sino más bien lo proponen como una forma de acentuar la construcción de una identidad amazónica regional: su plan no es representar a la nación peruana, sino a la Amazonía peruana, claro como parte de esta nación. Morey y Bernuy Ortíz pertenecen a una generación que todavía inicialmente trata el tema incásico o andino y luego se concentra en la representación de la Amazonía, Calvo de Araújo pasará más bien a darle un lugar protagónico al tema amazónico, entendido como una manera de consolidar la identidad artística regional. A pesar de estas diferencias, también existen características en común entre los indigenistas y estos “amazonistas”<sup>40</sup>. Ambos proyectos provienen de élites culturales que están en la búsqueda de un estilo y temática netamente peruana por un lado, y amazónica peruana por el otro.

Las pinturas amazónicas de Sabogal, como *Canoas*<sup>41</sup> (fig. 15) o *Mujeres del Amazonas*<sup>42</sup> (fig. 16) presentan escenas muy sintetizadas de vistas ribereñas o de situaciones cotidianas, imágenes similares a las que se convertirán luego en los íconos de las postales turísticas que serán producidas por fotógrafos como Antonio Wong. De otro lado, en *Paisaje de la Selva*<sup>43</sup> (fig. 17) de Camilo Blas se presenta el paisaje y el río en una composición mucho más amplia, a través de una “interpretación más bien poética y contemplativa de la naturaleza” (Majluf y

---

<sup>40</sup> El término se utiliza aquí como un paralelo a los Indigenistas, por el enfoque amazónico de representación del paisaje, que propone además una afirmación de cierta identidad regional. Desde *Bufo. Amazonía+arte*, hacemos uso del término hoy en un sentido diferente, con el objetivo de identificar prácticas artísticas contemporáneas.

<sup>41</sup> José Sabogal, *Canoas* (Iquitos) (1937). Óleo sobre tela, 68 x 78 cm. Colección Emilio Rodríguez Larraín, Lima (Majluf, Wuffarden y Ríos, 203).

<sup>42</sup> José Sabogal, *Mujeres del Amazonas* (1937). Óleo sobre tela, 73 x 88 cm. Colección particular, Lima (Majluf, Wuffarden y Ríos, 202).

<sup>43</sup> Camilo Blas, *Paisaje de la Selva* (1939). Óleo sobre tela, sin medidas disponibles. Colección particular, (Majluf y Wuffarden, 34).

Wuffarden, 32). Lo que es claro en todas las composiciones mencionadas es que desde la perspectiva indigenista la intención es “sintetizar los elementos esenciales de la selva con propósito más simbólico que verista” (Majluf y Wuffarden, 33).

En las pinturas de los “amazonistas” de las siguientes décadas —como Morey, Bernuy Ortíz y Calvo de Araújo— la síntesis será sustituida por un interés en destacar los detalles del paisaje, los elementos naturales, como árboles o frutos, como es posible identificar en *Victorias regias*<sup>44</sup> (fig. 18) de Bernuy Ortíz o *Árbol de Sachamango* del mismo autor. Su objetivo, así, es demostrar un conocimiento más detallado de la flora y fauna amazónica. Los rasgos pictóricos impresionistas también influirán en esta tendencia hacia composiciones sumamente detallistas. Los reflejos de la luz sobre el río serán protagonistas y se trabajará con una paleta de color intensa y de contrastes muy extremos, en algunos casos. La luz será muy diferente si se compara con las obras indigenistas, mucho más enérgica y con una marcada intensidad de los efectos producidos por el contraste con las sombras.

Llama mucho la atención que, en ambos casos, los temas se decanten por las representaciones en el límite de lo rural, sin concentrarse en las escenas más urbanas. Aparentemente, el objetivo, en el caso de los amazónicos, fue destacar a los pobladores de las riberas del río, quiénes con su trabajo diario al enfrentarse a la naturaleza son símbolo, para la nación peruana, del desarrollo de la región amazónica. De esta forma, la construcción de la estética amazónica se lleva hacia las escenas de paisajes naturales y no urbanos.

### **1.3.El desarrollo de la fotografía amazónica y, específicamente, en Iquitos a fines del XIX e inicios del siglo XX**

La fotografía en el siglo XIX sirvió de soporte documental para los viajeros y científicos que llevaron a cabo expediciones en la Amazonía peruana. Desde la década de 1840, especialmente luego de la misión encabezada por el conde de Castelnau, se hacen cada vez

---

<sup>44</sup> Manuel Bernuy Ortíz, *Victorias regias* (ca.1960). Óleo sobre lienzo, 20 x 30 cm. Colección Club Loreto, (Bendayán y Villar, 16).

más frecuentes las expediciones locales y extranjeras en la región amazónica. “Pero habrá que esperar hasta fines de la década de 1860 para confirmar la presencia de fotógrafos en ellas” (Majluf y Wuffarden 2001, 89). Como parte de los planes estatales de “nacionalización” del territorio amazónico en 1869, el ingeniero sueco John William Nystrom<sup>45</sup> —que buscaba hacer viable la construcción de un ferrocarril a los valles de La Convención y el Urubamba— emprende una expedición al Chanchamayo. En ella es acompañado por Bernardo Puente de la Vega<sup>46</sup>, empleado del Archivo Nacional del Lima, que había trabajado como fotógrafo en el Cusco (Majluf y Wuffarden 2001, 89). De estas fotografías, muy pocas han podido ser identificadas en la actualidad.

Otra expedición que representa “un hito en la exploración del oriente cusqueño y un momento significativo en el registro fotográfico de la región” (Majluf y Wuffarden 2001, 89) es la dirigida en 1873 por el prefecto cusqueño coronel Augusto Baltasar La Torre a las selvas del Cusco y a Madre de Dios (Chaumeil y La Serna, 36). Formaron parte de esta expedición el ingeniero Hermann Göhring<sup>47</sup> y el fotógrafo argentino Luis Alviña<sup>48</sup>. En el segundo informe de 1877 redactado por Göhring sobre la expedición aparecen cinco fotografías<sup>49</sup> de autoría de Alviña y comentarios sobre “las dificultades que tuvo que sortear el fotógrafo para llevar adelante sus propósitos” (Chaumeil y La Serna, 36). En estas fotografías se representa el paisaje que siempre fue protagónico en la fotografía amazónica y a los ciudadanos indígenas.

---

<sup>45</sup> “(1824?-1885) Ingeniero y explorador sueco-norteamericano. Arribó al Perú en 1867. Como ingeniero del Estado, dirigió y participó de algunas expediciones a la selva peruana, a fines de la década de 1860. En diciembre de 1868 fue nombrado ingeniero en jefe de una exploración al Chanchamayo” (Chaumeil y La Serna, 164).

<sup>46</sup> “Fotógrafo establecido en el Cusco desde la década de 1860. Hacia 1862 se anota a su establecimiento en la calle Amargura. Fue archivero en el Archivo Nacional de Lima. Conoció, hacia 1853, al viajero Clements Markham y colaboró con él, años más tarde, en la traducción del drama Ollantay al inglés. Hacia fines de 1868, [...] fue incorporado [...] como miembro de la Comisión Científica Exploradora a Chanchamayo, al igual que el Comodoro Holland Newton Stevenson, ingeniero y marino norteamericano” (Chaumeil y La Serna, 184).

<sup>47</sup> “Ingeniero de origen alemán al servicio del Estado peruano” (Chaumeil y La Serna, 110).

<sup>48</sup> “Fotógrafo, pintor y músico argentino. Activo en Arequipa hacia mediados de la década de 1860 y, en el Cusco, entre la década siguiente y fines del siglo XIX” (Chaumeil y La Serna, 35).

<sup>49</sup> Las fotografías se titulaban: “Panorama del río Carbon”, “Paisaje al norte de la isla de Yucal”, “Vista de Ccosñipata”, “Chozas sirineyris” y “Jefes y mujer huachipairis” (Chaumeil y La Serna, 110).

Las fotografías de Alviña sirvieron luego para desarrollar los grabados que ilustraron los trabajos de Antonio Raimondi (1879) y Charles Wiener (1880) (Chaumeil y La Serna, 36).

Otra figura crucial dentro del desarrollo de las primeras imágenes fotográficas sobre la Amazonía es Charles Kroehle<sup>50</sup>. Sus fotografías corresponden al momento de reconstrucción del Perú luego de la Guerra del Pacífico (Majluf y Wuffarden 2001, 116). Contexto en el que, además, la Amazonía había cumplido un papel crucial para sostener económicamente, a través de sus tributos, al resto del país<sup>51</sup>. Kroehle aprendió el oficio de fotógrafo en París, luego llegó al Perú ingresando desde Brasil por Iquitos. Se dedicó aquí a la actividad fotográfica y a la extracción de caucho (Chaumeil y La Serna, 133). En 1888, Kroehle conoció y se asoció con Georg Huebner<sup>52</sup> con quien entre 1888 y 1891 llevó a cabo una expedición a través de la Amazonía peruana<sup>53</sup> desde Lima hasta Iquitos. “Esta travesía generó una documentación visual sobre la población indígena de la Amazonía peruana, de alrededor de 180 imágenes” (Chaumeil y La Serna, 135) las que han sido luego reproducidas en múltiples publicaciones y como postales, muchas veces, obviando la identidad de los autores (Chaumeil y La Serna, 132). Estas imágenes tienen gran importancia pues “por mucho tiempo, sirvieron a editores de libros

---

<sup>50</sup> “(1862, Estrasburgo – Lima, 7 de diciembre de 1900) Fotógrafo y expedicionario franco-alemán” (Chaumeil y La Serna, 133).

<sup>51</sup> Como consecuencia de la Guerra del Pacífico, y debido a la precaria situación económica en la que se encontraba el Perú, las autoridades de Loreto se ven obligadas a establecer una Aduana en 1881 para cubrir las necesidades básicas del departamento, aunque solo se hace efectiva hasta 1883, gracias a un pacto negociado con los comerciantes de Iquitos (Barclay Rey de Castro 38-39). Hasta ese momento los únicos que estaban obligados a pagar tributo eran los indígenas que prestaban servicios públicos, pero ese año se hizo obligatorio el pago de una contribución personal para todos los varones mayores de 21 años. Muy pronto la renta generada por la Aduana en Iquitos sobrepasó el presupuesto de la ciudad, debido al gran momento que vivía el comercio en la Amazonía. Con el fin de la guerra, se formalizó la Aduana y se crearon una serie de nuevos impuestos para personas y empresas, “el gobierno alegó que solo si los habitantes de Loreto asumían responsabilidades serían considerados ciudadanos” (Barclay Rey de Castro 39). Esto trajo como consecuencia reclamos en contra del centralismo de Lima y el interés inicial por generar mayor autonomía para Loreto.

<sup>52</sup> “(1862, Dresden, Alemania – Manaus, Brasil, 1935) Viajero y fotógrafo alemán. Entre 1886 y 1887 frecuenta Iquitos y el Ucayali dedicándose, entre otras cosas, al negocio de extracción de goma”. (Chaumeil y La Serna, 120).

<sup>53</sup> “Partiendo de Lima, atravesando las montañas de Huancabamba, Palcazu, Pachitea, Ucayali, Amazonas hasta Iquitos. También recorrieron Tarapoto, Rioja, Chachapoyas y Lamas (Chaumeil y La Serna, 134).

y postales como una de las obligadas referencias visuales de la selva” (Majluf y Wuffarden 2001, 116).

Estas fotografías, específicamente los retratos individuales (fig. 19 y 20), presentan a los indígenas, la mayoría de las veces, en composiciones frontales en un plano medio o medio corto, y sin ninguna imagen de fondo. “En los años 1880, la visión de frente se había convertido en el formato aceptado de la instantánea popular no profesional” (Tagg, 53), así las posturas representadas por Kroehle recuperan una iconografía histórica y ciertos códigos de pose. La mirada de frente se leía en contraste con las posturas aristocráticas, “la rígida frontalidad significaba la brusquedad y ‘naturalidad’ de una clase culturalmente sencilla” (Tagg, 53). En ellas se hace evidente la intención de fotografiar para documentar las características de una minoría racial y social, en este caso la población indígena peruana. Los retratos de Kroehle se constituyen como una manera de identificar “lo otro” y marcar una clara diferencia con este<sup>54</sup>. Esto se acentuará en la forma en que se hará uso de estas imágenes en las publicaciones y postales de la época.

Kroehle establecerá dos estudios fotográficos en el Perú. El primero, se organizó en Iquitos en sociedad con Huebner y se llamó *Fotografías del Amazonas*. Tuvo muy corta duración, pero desde este se remitieron fotografías para publicaciones como *El Perú ilustrado* (Chaumeil y La Serna, 133). Luego, en la década de 1890, ubicó su estudio en Lima, en la calle Quilca N°53, desde donde envió fotografías de la Amazonía peruana a diversas instituciones estatales “así como a viajeros y coleccionistas nacionales y extranjeros” (Chaumeil y La Serna, 133). Se sabe además que Huebner, ya de manera independiente, ubicó su estudio, llamado *Fotografía Alemana*, en 1897, en Manaos (Chaumeil y La Serna, 121).

Como ya se había mencionado las fotografías de Kroehle pasaron rápidamente al formato de las postales, especialmente se usaron para ilustrar la ruta al Perené. La Peruvian

---

<sup>54</sup> Este análisis inicial recupera las ideas de Allan Sekula presentadas en su ensayo “El cuerpo y el archivo” y *Orientalismo* de Eduard Said. De Said se toma como base su idea de que los imperios colonizan imaginarios y crean una manera de ver el mundo, con todo el énfasis en los colonizadores.

Corporación Ltd<sup>55</sup> había iniciado, a fines del XIX, una política de promoción e incentivos para poblar y poner en producción las “tierras del Perené” (Currarino, 31). Como parte de esta campaña diversos editores<sup>56</sup> publicaron postales para dar a conocer esta ruta al mundo. El camino incluía escenarios de Tarma, La Merced, San Ramón y Chanchamayo, cuyas costumbres, ciudades y etnias quedaron documentadas a través de las postales (Currarino, 31).

Llama la atención la clara intención de “barbarización” de la población indígena detrás de la edición de estas postales. Por ejemplo, en una fotografía original de Kroehle (fig. 21) aparece representado un grupo de indígenas, la mayoría hombres —tanto adultos, jóvenes y niños— en un plano general. Nuevamente la frontalidad, es la estrategia principal para representar a los personajes de la imagen. Aparecen sosteniendo supuestas armas, con algunos árboles y plantas como telón de fondo natural. Sus cuerpos marcan simbólicamente en la imagen una división entre el terreno afianzado y el que presenta la naturaleza creciendo libremente.

En la edición de Eduardo Polack-Schneider<sup>57</sup> (fig. 22) los personajes aparecen vestidos y la imagen coloreada, a través de un procedimiento que se conoce como cromolitografía. Sus genitales han sido cubiertos, sus identidades sexuales claramente masculinas en la representación de Kroehle se vuelven ambiguas. Pero la intervención más radical es la del título que acompaña la postal: “Indios Antropófagos /Río Pachitea (Perú)”. La intención es no dejar ningún espacio para la interpretación de sus receptores, se trata de identificar a los indígenas claramente como incivilizados. Las postales en la época tenían una gran circulación,

---

<sup>55</sup> Esta corporación reunía a los acreedores ingleses del Estado peruano post-guerra del Pacífico. Estos habían logrado que el gobierno les pague sus deudas a través del otorgamiento de concesiones, como “las tierras del Perené” (Currarino, 31).

<sup>56</sup> “Editores como Sablich, Orellana, Naranjo, Sotomayor, Bazar Pathe y, principalmente, [...] Eduardo Polack-Schneider” (Currarino, 31).

<sup>57</sup> “(Frankfurt, 1874) Hijo de Eduardo Polack Dávalos (Lima, 1844) de madre peruana y de padre alemán. Pionero en la elaboración y comercialización de postales ilustradas en el Perú, mediante la reproducción de fotografías en formato de postales” (Chaumeil y La Serna, 178). “Las diversas series de tarjetas postales publicadas por Eduardo Polack-Schneider [...] se editan entre 1899 y 1914. Dentro de este periodo existen dos etapas muy marcadas: una desde 1899 y 1905, en que las postales se imprimen en Dresden, Alemania, y la otra, desde 1906 a 1914, en que son impresas en el Perú” (Currarino, 31).

transcultural, transnacional y transclasista; además, se constituyen como un elemento clave en la representación nacional (Onken, 48). Las imágenes de los indígenas representados aquí contrastan con la idea de la nación moderna, encarnando todo lo que esta no es: “lo otro”, perdura la imagen que viene desde la Conquista, de los indígenas como los guerreros violentos y antropófagos (Onken, 60).

De otro lado, las fotografías de Kroehle, que representaban a la ciudad de Lima, formaron parte de una publicación fundamental para la época: el *Álbum de Lima y sus alrededores* (1899-1900) editado por la Acumulativa y hecho de fotograbados (Majluf y Wuffarden 2001, 116). Finalmente, el trabajo de Kroehle se trunca, aparentemente, debido a una herida producida por un ataque de indígenas cashibos, de la que nunca se pudo recuperar y que lo llevó a la muerte (Chaumeil y La Serna, 133).

Entre 1900 y 1942, se desarrolla en la fotografía peruana un periodo de auge de los estudios fotográficos (Majluf y Wuffarden 2001, 94). En el caso de la ciudad de Iquitos se conocen algunos ejemplos de estudios, sin el refinamiento y cosmopolitismo de los estudios que se ubicaron en otras regiones —como el de Max T. Vargas en Arequipa—, pero destacados especialmente por su trabajo sobre paisajes urbanos y naturales. El primer caso que es posible mencionar es el del español Manuel Rodríguez Lira,<sup>58</sup> quien abre su casa fotográfica en Iquitos, en 1902, en la calle Raimondi N° 17 (Chaumeil y La Serna, 140). Entre sus fotografías destacan vistas de la ciudad y sus alrededores. Además, las fotografías de Rodríguez Lira, tomadas, entre 1902 y 1906, por encargo de la Casa Arana, constituyen los primeros documentos visuales sobre los indígenas del Putumayo (Chaumeil 2009, 41). Se conoce una colección de fotopostales identificadas bajo el sello de su estudio, cuyo tema son los indígenas huitotos (Chaumeil 2009, 41). Una de sus fotografías más conocidas y que “dio vuelta al mundo” es en la que aparecen un grupo de mujeres indígenas con pinturas corporales, en fila india y de

---

<sup>58</sup> “(1874, España – 1933?, Iquitos) Fotógrafo español establecido en Iquitos desde fines de 1899. En esta ciudad llegó a ocupar los cargos de regidor (1915) y teniente alcalde (1920-1921)” (Chaumeil y La Serna, 139-140).

espaldas, (fig. 23) identificadas por Rodríguez Lira como “muchachas bora”. Se trata de una fotografía que fue publicada con diferentes rótulos y descripciones y con variaciones en su autoría. Se conoce que los personajes de la fotografía de 1905 son mujeres huitotos y no boras. A su vez, se trata de una imagen, que por su valor como documento de la época y barbarie del caucho, ha sido reinterpretada por artistas contemporáneos.<sup>59</sup>

En 1911, Manuel Rodríguez Lira se asocia con otro fotógrafo español, que también se encontraba trabajando en Iquitos: Victoriano Gil Ruiz.<sup>60</sup> La sociedad, entre ambos, dura aproximadamente un año y durante esta elaboraron una colección de imágenes de paisajes de la ciudad de Iquitos y el departamento de Loreto. A su vez, juntos establecieron el primer estudio de fotograbado de la ciudad, colaborando así con las ilustraciones para publicaciones periódicas como *El Oriente*. Gil Ruiz colaboró, a su vez, como fotograbador de la revista ilustrada *Loreto Gráfico*, que circuló en la ciudad en la década de 1910 (Chaumeil y La Serna, 108 y 141). Se sabe que las fotografías de estos y otros fotógrafos locales se exhibieron en las vidrieras de su estudio y en establecimientos comerciales de las familias de la élite iquiteña (Chaumeil y La Serna, 109). Ambos fotógrafos españoles participaron de la Revolución de Guillermo Cervantes<sup>61</sup> y, por esta razón, fueron deportados a Brasil. Gil Ruiz destacó

---

<sup>59</sup> El artista iquiteño Christian Bendayán llevó a cabo una reinterpretación de la fotografía de Rodríguez Lira en su pintura *Fila india* de 2012. En ella Bendayán retoma las posturas y pinturas de las mujeres huitoto de Rodríguez Lira y las reemplaza por jóvenes del Iquitos contemporáneo que mantienen las pinturas corporales, pero miran directamente al espectador. Su objetivo es hacer evidentes las marcas históricas, los “tatuajes de memoria” que los ciudadanos de la Amazonía muchas veces deciden hacer invisibles

<sup>60</sup> “(1878, Zaragoza – 1941, Iquitos) Fotógrafo español establecido en Iquitos, activo entre las décadas de 1910 y 1930. Participó en la Guerra de la independencia de Cuba. Llegó al Perú, hacia 1911, a través de la casa comercial Barcia, que buscaba promover el turismo en la región amazónica” (Chaumeil y La Serna, 108).

<sup>61</sup> Revolución Federal dirigida por el oficial Guillermo Cervantes Vásquez contra el presidente Leguía, debido a la intención de este de cederle a Colombia el puerto fluvial de Leticia. Aquí un extracto del “Manifiesto a la nación” publicado el 1 de setiembre de 1921 por el comité revolucionario encabezado por Cervantes: “Todo el país es testigo de la forma como el Régimen Dictatorial iniciado el 4 de Julio de 1919, ha dirigido, desde esa fecha, la marcha del Estado Peruano. Toda la República es testigo de cómo desde la iniciación del nefasto Régimen, se operó en el Perú una evolución regresiva, volviendo a imperar los métodos autocráticos en el gobierno, apartándose del estricto cumplimiento de las leyes y de la Carta Política, que el propio Régimen se dio. Y todo el país ha contemplado asombrado y temeroso la imposición de la voluntad de un solo hombre, secundado por instrumentos serviles desparramados en la República, con el nombre de autoridades, que encontraron en el Régimen el medio para su encumbramiento económico, a costas del Erario Nacional. Y para acallar la voz popular e imperar con

posteriormente por su trabajo fotográfico en Manaos. Volvió finalmente a Iquitos en donde falleció en 1941 (Chaumeil y La Serna, 109).

Otra figura que es importante de destacar como parte de este primer momento de desarrollo de los estudios fotográficos, en la ciudad de Iquitos, es el también español Cesáreo Mosquera Chousal.<sup>62</sup> En 1907, estableció una librería en Iquitos en donde se vendían las primeras revistas importadas en la región. Luego, en 1910, la librería pasó a llevar el nombre de *Amigos del País* y alcanzó su máximo apogeo (Hombres del Amazonas, 225). Este establecimiento estuvo ubicado en la calle Próspero N° 46 y era el centro de reunión de la colonia española en la ciudad y de artistas, literatos e intelectuales (Chaumeil y La Serna, 158). *Amigos del País* funcionaba como espacio de venta de libros y revistas, y como peluquería. Además, Mosquera, en 1908, con una máquina de 6x9 estableció el estudio fotográfico y, a su vez, llevó a cabo las primeras películas con motivos de la ciudad, que luego fueron presentadas en el teatro y cinematógrafo *Alhambra* (Hombres del Amazonas, 225-226). Desde 1911, Mosquera envió fotografías suyas al diario *La Crónica* y a la revista *Variedades*. Asimismo, encargó que se elaboraran postales con vistas de la ciudad de Iquitos para venderlas en su librería (Chaumeil y La Serna, 158).

Mosquera constituye, también, pieza clave para la construcción de la historia y mito de uno de los personajes más extraños y memorables de la Amazonía en los inicios del siglo XX: el gallego Alfonso Graña, conocido luego como Alfonso I de la Amazonía, el rey de los jíbaros,<sup>63</sup> popularizado en los años de 1930 en la prensa española. El origen real del mito, es

---

libertad y despilfarrar y malversar los dineros de la Nación, se ha visto explotar el patriotismo nacional, con la promesa del rescate de nuestras provincias cautivas, adormeciendo el sentimiento público, mientras se trata de vender una de las más ricas regiones del Territorio Nacional: el Putumayo peruano, que el Régimen en su sed insaciable de oro, ha ofrecido a Colombia, mediante el pago de una indemnización de siete millones de soles” (Torres Videla, s/n).

<sup>62</sup> “(Costeira, España, 1876) En 1897 fue a la guerra de Filipinas [...] en 1898 lo licenciaron en Manila [...] De regreso de la guerra, en el año de 1900 llegó al Pará y en 1905 a Iquitos [...] (Hombres del Amazonas, 225). “Fotógrafo amateur gallego establecido en Loreto entre las décadas de 1910 y 1930” (Chaumeil y La Serna, 158).

<sup>63</sup> “[...] joven campesino gallego de la provincia de Orense (Amiudal-Avión) [...] que emigró a finales del siglo XIX a Brasil y posteriormente se trasladó a Iquitos (Perú) a principios del siglo pasado, dando

decir, el gallego Alfonso Graña, trabajó inicialmente en la ciudad de Iquitos lavando oro y en la extracción del caucho. Con la crisis del caucho decidió adentrarse en la selva y después de algunos años reapareció un día con una balsa cargada de mercancías y movilizaba por un grupo de indígenas (Fernández Sendín, 18). A partir de estos hechos, se construyó la leyenda de que se había convertido en Rey de los jíbaros y logrado reinar, por doce años, en un vasto territorio en el Alto Marañón. Mosquera es quien permitió que se conocieran las “aventuras” de Alfonso Graña, ya que cada vez que el rey de los jíbaros llegaba a Iquitos le contaba sus historias y este las recogía con su máquina de escribir y las enviaba al capitán Francisco Iglesias Brage<sup>64</sup>—las cartas están fechadas el 6, 18 y 21 de marzo de 1932—, quien comenzaba los preparativos de su nunca realizada *Expedición al Amazonas* (Fernández Sendín, 19). Iglesias Brage envió, a su vez, la información facilitada por Mosquera al periodista Víctor de la Serna, quien bautiza a Graña como “rey de los jíbaros” y se encarga de la difusión de sus hazañas en la prensa española.

Las fotografías de Mosquera pasaron a formar parte del Archivo de Iglesias Brage y fueron, posteriormente, documento fundamental para la publicación que Maximino Fernández<sup>65</sup> ha hecho, ya en el siglo XXI, de la vida de Alfonso Graña. Mosquera construye sus fotografías como pruebas para afirmar las conquistas de Graña y su poder sobre los jíbaros en sus comunicaciones con el capitán Iglesias Brage. Lo paradójico es que muchas de estas imágenes son tomadas en el interior de su estudio y su casa, fuera de cualquier contacto con la geografía amazónica, y con el espacio en el que reinaba el gallego. Usualmente, en estas fotografías aparece retratado Graña y los indígenas huambisas, dos de ellos identificados como

---

comienzo a una de las más increíbles aventuras que un hombre blanco pudo contar, entre los indómitos y temibles indios jíbaros, del alto Marañón” (Fernández Sendín, 11).

<sup>64</sup> “(La Coruña, 1900 – Madrid, 1973) Militar, pionero de la aviación, ingeniero y explorador español. Fue designado para dirigir la famosa expedición española al Amazonas, proyecto científico que, finalmente, colapsó” (Chaumeil y La Serna, 123).

<sup>65</sup> “(Oviedo, 1950) De progenitores gallegos, divide su tiempo como empresario en la capital del Principado (Radio Junior) y una apretada y diversa actividad cultural en su amada Galicia. Es impulsor de diferentes proyectos culturales, tecnológicos y también humanistas [...] tanto en Asturias como en Galicia” (Fernández Sendín s/n). Es uno de los principales investigadores sobre la vida de Alfonso Graña en la Amazonía peruana.

Ambuxo y Bisuma, junto a las hijas de Mosquera: Cosetta y Avia (fig. 24 y fig. 25). En estos retratos, por ejemplo, los españoles aparecen en un caso leyendo o en otro escribiendo, o simulando escribir, en la máquina, mientras que los indígenas se representan totalmente pasivos, casi como un elemento accesorio u ornamental. Otras dos de las fotografías, enviadas a Iglesias Brage, aparecen rotuladas por Mosquera como “Indio Bisuma, jíbaro antes de cortarle la cabellera y de vestirle de etiqueta” (fig. 26) (Fernández Sendín 105). Son dos imágenes que se contrastan del propio Bisuma —con su ropa tradicional y el cabello largo, y luego con el frac— para acentuar el valor de la supuesta labor civilizadora que estaba desarrollando Graña en su gobierno sobre los jíbaros. El discurso de Mosquera hace así eco a la visión de la Amazonía como un espacio degradado y bárbaro, al que los europeos deben llegar para ordenar y civilizar. Sus cartas para Iglesias Brage también están cargadas de contenidos similares:

Acaba de llegar en este momento —dos de la madrugada— Graña. Viene con indios. Hacía dos meses que no lo veía. [...] Esta noche va a dormir y mañana los va a llevar a ver el cinematógrafo y a cortarles el pelo. Es una manía de Graña. Indio que le viene a las manos indio que pela. Son gente pacífica (Mosquera en Fernández Sendín, 185).

Mosquera también se dedica a la labor de su estudio. La colección de la Biblioteca Amazónica conserva algunas de estas fotografías. En ellas Mosquera retrata parejas de recién casados, familias y niños, es posible distinguir los elementos sencillos de decoración base para los retratos —como sillas, sillones y pedestales muy simples— y algunos telones de fondo con escenas que mezclan cierta arquitectura clásica y elementos naturales (fig. 27, fig. 28 y fig. 29). Entre sus retratos de estudio destaca el de José K. Wong<sup>66</sup> (fig. 30), hermano de Antonio Wong Rengifo. Muy joven todavía posa a su regreso de sus estudios en Europa. Solo un año después su hermano abrirá su propio estudio fotográfico en la ciudad de Iquitos. Mosquera también retrata los hechos cotidianos y celebraciones de la ciudad de Iquitos, en su archivo es posible

---

<sup>66</sup> “Nació el 14 de abril de 1899 en Macao, que entonces era todavía una de las colonias de Portugal en Asia [...] Llegó a Iquitos el 25 de agosto de 1921” En 1923 viajó a Europa con su hermano Antonio para llevar a cabo estudios en París en el Colegio Superior de Estudios de Fontainebleau. Fue iniciador y propulsor de la importación directa y el comercio masivo en el Perú”.

encontrar vistas de refacciones en la Calle Próspero, un emplazamiento militar en la misma calle y hasta del Entierro del Sargento Fernando Lores<sup>67</sup> en 1933 (fig. 31, fig. 32 y fig. 33). Luego de la muerte de Mosquera, las hijas de este se encargan de fortalecer y dar continuidad al negocio familiar. Aparentemente, ya se mantiene solo como librería y cambia de nombre de *Amigos del país* a *Librería Mosquera*. Finalmente, las hijas del español dejan la ciudad de Iquitos, y el negocio, definitivamente en setiembre de 1986 (Herrera 2008, s/n). Además, en la ciudad, hoy se cuenta la historia de que, al partir, la familia Mosquera tiró todos los negativos del archivo del estudio fotográfico al río.

Como se ha podido explicar, la fotografía de la Amazonía y la desarrollada en específico en la ciudad de Iquitos, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, está completamente traspasada por los discursos de barbarie e incivilización que se habían utilizado desde la Conquista para categorizar a la región. Además, las imágenes son manipuladas e intervenidas y sus protagonistas son cambiados de identidad, de manera que la primera visión de la Amazonía se construye con fotografías que acentúan una visión de esta cargada de prejuicios e información tergiversada. Desde el final del siglo XIX, en Iquitos se ubican de manera esporádica, y luego continua, los estudios fotográficos. Usualmente, eran creados y dirigidos por extranjeros y desarrollan principalmente retratos y vistas de la ciudad y del paisaje amazónico. También, se especializan en el fotograbado y contribuyen con las publicaciones periódicas de la ciudad. En algunos casos, son promotores entusiastas de expediciones hacia la región amazónica, pero reproducen visiones de este territorio como un espacio mágico y agreste, sumando así a la mitificación sobre la Amazonía y a la construcción de la supremacía del europeo sobre los ciudadanos amazónicos.

---

<sup>67</sup> “Fernando Lores Tenazoa nació en Iquitos el 22 de abril de 1906 y murió en el combate de Güeppí el 26 de marzo de 1933, en el conflicto contra Colombia [...] El Sargento Fernando Lores es el héroe más grande que ha tenido Loreto” (Navarro Cáuper 2002E, 92)

#### 1.4. La generación de intelectuales iquiteños de 1930: Luis Alfonso Navarro Cáuper y el R.P.

##### **Avencio Villarejo, promotores del desarrollo de una identidad cultural regional en Iquitos.**

En su ensayo “El arte de un pueblo sin tiempo” (2014), Christian Bendayán propone que el primer espacio para la conservación de las expresiones artísticas de Iquitos no fue un museo convencional, sino la Iglesia Matriz de la ciudad. En ella se exhibían los murales creados por César Calvo de Araújo y Américo Pinasco<sup>68</sup>, además del púlpito tallado por Manuel Bernuy Ortiz. Estas obras se han convertido en referentes visuales claves para las generaciones posteriores de artistas iquiteños y para la población de la ciudad en general (Bendayán 2014, 268). Fue el Padre agustino Avencio Villarejo quien encargó la creación de estos murales y quien, a su vez, desarrolló una importante labor de promoción cultural e investigación del territorio amazónico. Es por esto que Villarejo es una figura crucial para construir el panorama del desarrollo de la cultura e intelectualidad de Iquitos en la primera parte del siglo XX. Además, es un personaje que influye de manera directa en la promoción y difusión del trabajo artístico de César Calvo de Araujo y Antonio Wong Rengifo.

Los primeros agustinos llegaron a Iquitos en 1901, luego de que se estableciera la Provincia Apostólica de San León del Amazonas (Chaumeil y La Serna, 181). El padre Villarejo, como parte de las misiones agustinas, llegó a la Amazonía peruana en 1934 (Blanco s/n). Realizó numerosos viajes de investigación en la región, fue también fotógrafo y retrató el paisaje y la población amazónica, con el material recabado en estas travesías preparó diversas publicaciones. Entre ellas, destacan la que realiza a partir de su viaje en 1935 al Putumayo<sup>69</sup> y *Así es la selva. Estudio Geográfico y Etnográfico de la Provincia de Bajo Amazonas* publicada por primera vez en 1943 y que se ha sido reeditada en múltiples ocasiones hasta la fecha. En el

---

<sup>68</sup> “Nació en Iquitos el 11 de agosto de 1906. [...] Estudió pintura en la Academia de Urbino (Italia) [...] Su primera exposición la presento en el Club Iquitos en 1940” (Navarro Cáuper 1975, 47).

<sup>69</sup> “Relación del viaje por el río Putumayo efectuado desde el 15 de junio al 29 de julio de 1935 que el padre R.P.A. A. Villarejo presente al R.P. Pro Vivario Apostólico Fr. Rosino Ramos respondiendo a la Misión que el Sr. Prefecto del Departamento de Loreto, Comandante Oscar Mavila, ha encomendado a la Vicaría Apostólica de San León del Amazonas” (Chaumeil y La Serna, 230).

prólogo de esta, Víctor Andrés Belaunde destaca el valor de la obra de Villarejo y su contribución a la “literatura con la que el Perú ha celebrado el Año Amazónico” (Villarejo, XIV). En líneas generales, la mencionada *Así es la selva* representa la intención de Villarejo de construir un texto monumental que abarque todos los aspectos posibles de análisis de la región estudiada: geografía, historia, usos y costumbres, etc. El padre la presenta como un “archivo donde, sin obcecamientos pueriles de exaltado regionalismo o de fobia a la selva, detallo minuciosamente lo que la Provincia de Bajo Amazonas encierra de más interesante bajo sus diferentes aspectos” (Villarejo, “Al lector”), fruto de ocho años de viajes a través de la región.

Además, de la completa y detallada información consignada por Villarejo, destacan las fotografías que acompañan la publicación. Estas en algunos casos son de su autoría y en otros casos incluye también imágenes de Antonio Wong Rengifo u otras de sacerdotes agustinos. En sus imágenes, es muy importante el tratamiento estético del paisaje, las vistas de los horizontes amazónicos que parecen fusionar el río y el cielo, y los efectos de espejo que reflejan el bosque sobre el agua. Lo que resulta también valioso de estas fotografías es el tipo de descripciones con las que las acompaña Villarejo en su publicación, por su mezcla de vuelo poético e intención verista, y de fascinación, por un lado, y desesperanza y frustración, por el otro, frente a la geografía de la Selva. Por ejemplo, en una de estas fotografías (fig. 34), aparece representado el río en temporada de creciente con una balsa en el medio de la composición. Esta va acompañada de la siguiente leyenda: “¿Quién lo duda? Esto es todo encanto y poesía. El Amazonas frente a Iquitos” (Villarejo, 26). Mientras que en otra (fig. 35), aparece una vista también de un paisaje —en composición similar al anterior— pero acompañada de la siguiente descripción: “Así es la selva, monótona y enervante [...] Confluencia del Alto Pintoyacu con el Chambira, afluentes del Nanay” (36). Vemos cómo se repiten aquí dos visiones exotizantes y estereotipadas opuestas sobre la Amazonía de la época: un paraíso de puro encanto o el “infierno verde”.

Otras fotografías de Villarejo, incluidas en la publicación son retratos de ciudadanos amazónicos o vistas de la flora y fauna regional, como la victoria regia o el aguajal. Las fotografías de Wong Rengifo, que se incluyen en *Así es la Selva* representan vistas del puerto de Belén (fig. 36). Al ubicar en paralelo la fotografía de Villarejo con la de Wong es posible encontrar muchas coincidencias, especialmente en la forma de componer sobre el paisaje amazónico. Queda como tarea pendiente un estudio mayor sobre la manera en que pueden hablar influenciado uno en el trabajo del otro y viceversa. En las reediciones posteriores de *Así es la selva* el padre Joaquín García<sup>70</sup> ha incluido una mayor cantidad de fotografías originales de Wong en la selección de ilustraciones.

Otro de los importantes emprendimientos de Villarejo, fue la creación de los murales de César Calvo de Araújo en la Iglesia Matriz (fig. 37), el “primer refugio para el arte iquiteño” (Bendayán 2014, 268). Los frescos de Calvo de Araújo, pintados en 1947, forman un tríptico que detalla tres momentos de la historia religiosa de la ciudad (fig. 38). En la primera de las pinturas de Calvo de Araújo, está representado el padre Villarejo consagrando la parroquia al Corazón de María el 28 de mayo de 1944 (fig. 39). En la pintura ubicada en la parte central del tríptico, se presenta una aparición de la Virgen sobre el río Amazonas (fig. 40). Y, en la última de ellas, está representada Nuestra Señora del Buen Consejo guiando a las misiones agustinianas en la cristianización de los napeanos e iquitos desde el inicio del siglo XX (fig. 41) (Bendayán y Villar, 46). Las pinturas descritas constituyen una narración que destaca el valor de la presencia de los agustinos en la historia de Iquitos y muestra el interés de Calvo de Araújo por relacionarse con proyectos que contribuyeran en asentar las bases de la identidad regional. El padre Joaquín García describe de esta manera lo que él cree podría ser el objetivo de Calvo de Araújo al realizar los murales: “Yo creo que lo hacía porque quería que fuese

---

<sup>70</sup> Sacerdote agustino peruano de origen español. Ha trabajado en la promoción de la cultura amazónica y la vida intelectual de Iquitos a partir de su llegada a esta ciudad en 1968. Es fundador del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), del Instituto Superior Pedagógico de Loreto, de la Biblioteca Amazónica y de la Colección Monumenta Amazónica, que reúne y difunde materiales para el estudio de la historia de la Amazonía.

quedando plasmada en el alma de este pueblo, la identidad y la memoria que ya hubiera existido” (García en Bendayán 2015). Villarejo fallece, finalmente, en el año 2000 en Santiago de Chile. Por pedido expreso del sacerdote sus cenizas fueron trasladadas en 2010 a la Amazonía y se conservan hoy en la Biblioteca Amazónica (Blanco s/n).

La valiosa contribución de Villarejo al desarrollo cultural de Iquitos y de la región de Loreto, permite además ejemplificar el papel cumplido por las misiones religiosas en la recuperación y conservación del patrimonio y la cultura iquiteña. En el medio cultural, en el que se desenvolverán Calvo de Araújo y Wong, existe una clara percepción de la contribución de los agustinos, por ejemplo, en la consolidación de la escena artística de la ciudad. Entonces para construir un panorama sobre la intelectualidad de la época es importante considerar el valor de la presencia y labor de la institucionalidad religiosa, la que ha continuado además a lo largo del siglo XX y XXI.

Otro aspecto que es importante destacar de esa intelectualidad iquiteña, entre 1930 y 1950, es el de las publicaciones periódicas y el rol del periodismo en el estudio y difusión de las artes y la cultura amazónica. Por ejemplo, entre 1941 y 1944, se publica en la ciudad la revista educativa *Trocha* dirigida por Francisco Izquierdo Ríos, que contó con la contribución de diversos personajes destacados de la región.<sup>71</sup> Cabe resaltar que la línea de investigación de la revista se adhiere, durante el Cuarto Centenario del descubrimiento del Amazonas, a valorizar

---

<sup>71</sup> “La revista *Trocha. Órgano mensual del Magisterio del Bajo Amazonas* fue fundada en la ciudad de Iquitos en 1941 por el maestro, poeta y narrador Francisco Izquierdo Ríos. La mayor preocupación de los redactores de *Trocha* durante la corta existencia de la revista – hasta 1942 en su formato original y hasta 1944 en un formato simplificado – fue la unión de los maestros de la provincia del Bajo Amazonas y la difusión de material bibliográfico para sus alumnos. Sin embargo, *Trocha* fue sobre todo la ocasión de reunir un círculo de intelectuales oriundos o residentes de la Amazonía peruana. Además de Francisco Izquierdo Ríos, esta publicación contó, por ejemplo, con reflexiones del médico y director del leprosario San Pablo Máxime Kuczynski o de las importadoras del concepto de kindergarten en el Perú, las hermanas Barcia Boniffatti. Los contribuidores de *Trocha* no solo pueden definirse como intelectuales por sus profesiones sino también por el carácter comprometido que sobresale en sus artículos. Puesto que la revista aparece en el contexto del conflicto militar entre Ecuador y Perú en torno a la frontera amazónica, *Trocha* combinó desde su primer número artículos sobre cuestiones educativas con artículos que contienen propuestas de definición de una identidad amazónica regional compatible con un patriotismo peruano” (Herrera 2016 s/n).

la presencia hispánica sobre la indígena pero siempre defendiendo la necesidad de conocer el pasado amazónico concreto (Vírhue, 211).

De otro lado, dentro de esta intelectualidad iquiteña destaca la figura del periodista e investigador Luis Alfonso Navarro Cáuper, quien contribuye con los periódicos de la ciudad y es uno de los principales promotores del trabajo de Calvo de Araújo y Wong. Navarro Cáuper se encargó, por ejemplo, de traducir al español las notas que publicaron los medios brasileños sobre las exposiciones que Calvo de Araújo desarrolló en Río de Janeiro y Belém do Pará, entre 1943 y 1944. Luego, publicaba esas notas, que consolidaron la imagen del pintor como un artista cosmopolita que triunfaba en el extranjero. Además, en muchos de sus artículos destacó el valor de la obra de Wong y la necesidad de que reciba un mayor apoyo estatal para continuar difundiendo su legado fotográfico<sup>72</sup>.

En 1924, Navarro Cáuper ya trabaja como redactor para el recién fundado diario *El Eco* de Iquitos. Permanecería como colaborador de la publicación por treinta y dos años ininterrumpidos (Olavarría, 2). Además, colaboró también con otros periódicos y revistas de la ciudad, como *El Oriente*. Sus notas para los diarios abarcarían los temas más diversos, siempre destacando por su precisión para la recuperación de los datos históricos. Entre sus textos más importantes se encuentran los dedicados a aclarar la fecha de fundación de Iquitos, la nota en que rastrea el origen de los nombres de las calles de la ciudad o en la que presenta los datos de los loreanos que participaron en la Guerra del Pacífico. Navarro Cáuper muestra además un especial interés por el desarrollo de las artes de la región, dedicando artículos a la obra de pintores como Víctor Morey, Américo Pinasco, y el ya mencionado César Calvo de Araújo. Una publicación fundamental para los posteriores estudios del desarrollo pictórico de la región es el libro *Pintores de la Amazonía peruana* que publica, en 1975, con el auspicio del Concejo

---

<sup>72</sup> “Así, fácil es comprender que el éxito obtenido por Wong es justiciero y muy merecido por cierto. Toca ahora al Estado proporcionarle otros medios para que su labor alcance la difusión necesaria. [...] De otra parte, la obra digna de los mejores alientos, está llamada por el rol que desempeña a ser estimulada por quienes tienen la obligación ineludible de hacerlo. Estamos seguros que ello ha de producirse y que nuestras autoridades locales sabrán apoyarlo debidamente” (Navarro Cáuper 1951)

Provincial de Maynas. En ella, reúne una serie de perfiles biográficos de los pintores más destacados de la época y los acompaña con citas muy pertinentes de sus propios artículos periodísticos, publicados en más de cincuenta años de labor.

De otro lado, tal vez uno de sus artículos más importantes lo publicó en marzo de 1942 en la revista *Trocha*. El texto se titula “El arte de la cinematografía en Iquitos 1898-1942” y propone un recorrido muy bien documentado sobre la historia del cine en la ciudad, y en el que ocupa un lugar especial Wong Rengifo y su película *Bajo el sol de Loreto*. El texto es fundacional y se ha convertido en fuente ineludible de los análisis contemporáneos sobre el cine regional y el cine peruano.<sup>73</sup> En 1975, la Municipalidad Provincial de Loreto-Nauta nombró a Navarro Cáuper como “Hijo Predilecto”, además, en 1976 recibió un homenaje de la Asociación Nacional de Periodistas del Perú – Filial Iquitos.

En 1913, previo a su trabajo como periodista, Navarro Cáuper incursionó en la labor de extracción cauchera, justo ya en el periodo de decadencia de la misma (Olavarría, 2). Tal vez por esto, dentro de sus artículos destaca la gran cantidad que dedica a mapear la historia de la extracción de las gomas<sup>74</sup> y la vida de Julio César Arana<sup>75</sup>. Lo que llama más la atención es el discurso de apoyo a la supuesta labor civilizadora de los “caucheros” defendida por Navarro Cáuper en sus textos:

Los caucheros, héroes anónimos de la Selva, no solo tuvieron que luchar contra las inclemencias del tiempo, y las fieras y alimañas del bosque, sino también contra los propios salvajes que, defendiendo lo que ellos consideraban sus pertenencia, los atacaban [...] (s/f, 3).

Y lo que resulta también particular, por ejemplo, es el inicio de su descripción del perfil de Arana en su artículo de setiembre de 1966:

---

<sup>73</sup> Por ejemplo, Ricardo Bedoya lo cita en su libro de 2009, titulado *El cine sonoro en el Perú*.

<sup>74</sup> En el archivo Navarro Cáuper de la Biblioteca Amazónica se encuentran algunos de estos artículos en sus originales a máquina de escribir con sus correcciones hechas a mano. Algunos de estos son: “Breves anotaciones sobre la explotación del caucho en el departamento peruano de Loreto” y “Antecedentes de la explotación del caucho en Loreto”.

<sup>75</sup> “(Rioja, 1864 – Lima, 1952) Empresario cauchero y político loreto. Fue senador por Loreto. Dueño de la casa Arana, luego convertida en la Peruvian Amazon Company, empresa de capitales británicos dedicada al negocio de la goma a la cual se le imputó la responsabilidad del exterminio de miles de indígenas en la región del Putumayo, en 1903 y 1910” (Chaumeil y La Serna, 38).

Las ubérrimas y promisorias tierras de la Amazonía han dado hombres ilustres que han sobresalido en todos los campos de las actividades humanas y que fueron verdaderos forjadores de su progreso. Entre estas figuras prominentes destácase, elevándose sobre los demás como corpulento y erguido árbol de los milenarios bosques loretanos, la recia a la par que atractiva y venerable estampa de Julio César Arana.

Una visión tan exageradamente positiva de la figura de Arana puede resultar llamativa hoy en día, pero contemporáneos a Navarro Cáuper existen muchos otros intelectuales y políticos que destacan la supuesta labor patriota y forjadora de civilización y progreso de Arana, antes y aun después de su muerte. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, el presiente Manuel Prado Ugarteche, el diputado por Loreto Emilio Delboy y el Cónsul de Perú en Manaus Enrique Zegarra. La defensa de la labor cauchera era sinónimo de patriotismo. Esto permite puntualizar que la intelectualidad iquiteña de la primera parte del siglo XX fue formada sobre la base del esplendor y, también, la violencia de la explotación cauchera. Esto, además, permite afirmar que aunque muchos de estos investigadores, periodistas, escritores o artistas promueven un avance para la cultura de la región, este trabajo se sustenta sobre la base de las categorías contrapuestas de barbarie y civilización. Los ciudadanos indígenas claramente, en su visión, no son ciudadanos y se constituyen como “el otro” sin ninguna soberanía sobre el territorio donde viven. Su forma de entender la Amazonía parece completar el discurso del gobierno peruano que entendía a la región como el lugar en donde llevaban ya cuatrocientos años de labor civilizadora y que por eso le pertenecía soberanamente.

Al analizar el alcance de la obra de Avencio Villarejo y Luis Alfonso Navarro Cáuper, lo primero que es necesario destacar es la relación directa de apoyo y promoción que mantienen con Calvo de Araújo y Wong. Ambos son figuras claves para el desarrollo y visibilización del trabajo de los dos artistas en el ámbito cultural de la región. Asimismo, al revisar la trayectoria de Villarejo y Navarro Cáuper es posible, a través de ellas, construir un panorama sobre el contexto de la vida intelectual y cultural de la ciudad de Iquitos de esta época. Por un lado, formada a partir de un conocimiento creado desde las voces religiosas, de las misiones asentadas en la Amazonía. Y, por otro lado, formado por un discurso post-caucho que en

muchos sentidos mantenía una visión positiva de la figura supuestamente cívica y respetable de los “caucheros” y que sostenía su visión del desarrollo cultural como analogía a un progreso sostenido por actividades extractivas que eran la base de la civilización. La selva entendida todavía como el espacio para obtener beneficios a corto plazo sin ningún tipo de inversión e infraestructura y la Amazonía presentada siempre como una posible solución a futuro de todos los problemas del Estado peruano (Walker, 88).

### 1.5. La Exposición Amazónica de 1943 en Lima

Como parte del proyecto del Estado peruano de “peruanización” del territorio amazónico, por decreto del 31 de mayo de 1941 se dispuso que el año de 1942 fuera dedicado a la conmemoración del cuarto centenario del Descubrimiento del Amazonas, por parte de la expedición de Francisco de Orellana. El discurso del Estado sobre la Amazonía, en esta época, buscaba sustentar que las empresas de descubrimiento en la Amazonía habían sido originalmente esfuerzos colonizadores del Perú, en una época en la que se estaban terminando de precisar los límites de los diversos países sudamericanos en la región. Los argumentos utilizados por los intelectuales y especialistas eran, primero, que los Incas habían tenido una relación de directa soberanía sobre este territorio. Aunque, como eso era casi imposible de comprobar, a cabalidad, se manejaban afirmaciones ambiguas como las sustentadas por Raúl Porras Barrenechea: “el esplendor de los Incas llegó sin duda hasta las última tribus amazónicas” (1961B, 3), “los Incas aunque no dominaron militarmente la región *projectaron*<sup>76</sup> su cultura sobre las tribus del bosque” (1961, 28). El segundo argumento más común buscaba deslegitimar el origen quiteño de las expediciones de descubrimiento y sustentaba la “peruanidad” no solo en descubrir sino en haber consolidado una presencia en la región: “primero pasos [...] continuados por otros que afianzaron y ampliaron el conocimiento inseguro y vago del encuentro inicial” (Porras 1961B, 6).

---

<sup>76</sup> El énfasis es mío.

Dentro de este contexto de conmemoración, diversas fueron las actividades que se llevaron a cabo, entre ellas la Exposición Amazónica de Lima, entre junio y noviembre de 1943. La mencionada exhibición estuvo a cargo de Ernesto Montagne, Senador por Loreto y Presidente del Comité de la exposición, y Raúl Porras Barrenechea, Secretario General del Comité de la exposición (El Comercio, 2/06/1943). La muestra se inauguró el 1 de junio de 1943 —en el Bosque de San Felipe, en la actual Avenida Salaverry— y contó con la presencia de “Ministros de estado, representantes diplomáticos, jefes y oficiales de nuestros Institutos Armados, miembros de las congregaciones religiosas y visibles elementos de nuestros círculos sociales e intelectuales” (El Comercio, 2/06/1943) A su vez, la exposición estuvo dividida en seis pabellones: Misional, Histórico, de Historia Natural, de Industria y Trabajo, de los Institutos Armados y de Bellas Artes<sup>77</sup> (fig. 42), bajo la concepción artística del arquitecto Luis Ortiz de Zevallos.

Dentro de la distribución y recorrido de la muestra, el Pabellón Misional tenía como objetivo destacar la labor civilizadora de las órdenes religiosas en la Amazonía, específicamente los agustinos, dominicos, franciscanos y pasionistas en cinco regiones: Urubamba, Madre de Dios, Amazonas, Marañón y Ucayali. Para esto el pabellón contaba con un mural de Leonor Vinatea Cantuarias que, según descripciones de la prensa de la época, mostraba una visión retrospectiva a la labor de los misioneros<sup>78</sup> (Boitino, 2). A su vez, el pabellón reunía objetos como “las mangueras (primitivos telégrafos), los ídolos, los collares,

---

<sup>77</sup> En el discurso inaugural de Montagne se encuentra datos básicos sobre parte del equipo de artistas que se encargó del diseño y montaje de la exhibición: “Mención especial quiero hacer de la señorita Susana Polac y del señor Adolfo Winternitz, a cuya exquisita sensibilidad artística se debe el acomodo y decoración en general; del escultor, señor Sérvulo Gutiérrez, del señor Federico Gautier, que ha tenido a cargo la parte artística de la iluminación; así como del grupo selecto de artistas en decoración y pintura: señoritas Alicia Bustamante y Leonor Vinatea Cantuarias: y señores Ricardo Arboleda, Guillermo Escomel, Antonino Espinoza Saldaña, Antonio Florez Estrada, Ernesto Gastelumendi, Alejandro González, Emilio Goyburu, Ricardo Grau, Joel Marroquín, Carlos Quizpez Asín, Federico Reinoso, Carlos Roca Rey, Sabino Springuett y Manuel Ugarte Elespuru”(El Comercio 2/6/1943).

<sup>78</sup> “La autora, señora Vinatea, ha sabido captar todos los momentos en que esa raza ha ido evolucionando, cediendo suave y tranquilamente a las enseñanzas de un mejor vivir, que los aparta de los peligros y sufrimientos que indudablemente tiene que encerrar esa complicidad con las fieras, que siempre les hacen daño; y la exuberancia de la vegetación que por su abundancia dominante se convierte también en enemigo del hombre” (García y García, s/n).

los primorosos dibujos de las telas, las máscaras” (El Comercio 2/6/1943) que debían dar testimonio del largo y duro proceso de evangelización.

De otro lado, el Pabellón Histórico estuvo a cargo de Raúl Porras Barrenechea, quien seleccionó las fuentes pertinentes, las citas de misioneros y cronistas y de “nombres legendarios de marinos y militares” (Boitino, 2). En la entrada de este pabellón se afirmaban, como cuatro, hitos las figuras de Francisco Pizarro, Gonzalo Pizarro, Francisco de Orellana y Fray Gaspar de Carvajal que regaron “de luz las tinieblas de la barbarie selvática” (El Comercio 2/6/1943). Además, en esta parte de la muestra se incluyó una imagen de la Cruz de la Conquista, erigida en Tumbes por los conquistadores (fig. 42), una clara acción para marcar la relación clave entre Conquista y evangelización. Finalmente, se destacaba la labor cumplida por Antonio Raimondi en la Amazonía, con una sección de la muestra dedicada a su obra.

El Pabellón de Historia Natural incluyó dioramas llevados a cabo por los pintores Manuel Ugarte Elespuru y Antonio Flórez Estrada (fig. 42) en los que se representaban diversas especies de la flora y fauna amazónica peruana. El objetivo de esta sección era mostrar con gran detalle los elementos naturales propios de la región: “Paseando este pabellón apreciáis la incalculable riqueza de la fauna, de las pieles, el tabaco, las fibras, las cortezas, los productos naturales, en fin, graciosamente puestos en el suelo, con la ingenuidad que lo habría hecho un indígena del lugar” (El Comercio 2/6/1943). En el Pabellón de Industria y Trabajo se buscaba más bien brindar la imagen de una Amazonía moderna al describir con detalle la red de comunicaciones aéreas, las vías de penetración, la infraestructura existente y por construir —hoteles, hospitales, etc.— y las posibilidades de industrialización del caucho y la madera. La industria de las flores exóticas ocupaba un lugar protagónico en este pabellón con una instalación de “materiales rústicos” construida por Antonino Espinoza Saldaña (El Comercio 2/6/1943).

Para destacar la labor del Ejército, la Marina y la Aviación peruanas se presentó también el Pabellón de los Institutos Armados. Este contaba con un mural de Ugarte Elespuru

que mostraba la historia y afirmación de la presencia militar en la región (Biotino, 2). Finalmente, el Pabellón de Bellas Artes reunía un grupo de más de cuarenta cuadros participantes del concurso, sobre motivos amazónicos, que se había convocado con ocasión de la exhibición (Biotino, 2). Juan Manuel Ugarte Elespuru y Sérvulo Gutiérrez compartieron el primer lugar *ex aequo* de este concurso. Ugarte Elespuru fue premiado por su obra titulada *Muchacha indígena* N° 44 —y se tuvo también en consideración para esta decisión el valor de mural portátil al fresco titulado *Indio boga* N°33— Gutiérrez fue ganador con su cuadro *Amazona* N° 6. Sabino Springuett recibió el segundo lugar por su cuadro titulado *Pescador*, N° 9 (El Comercio 1/1/1943). La experiencia de ingreso y recorrido en el pabellón de Bellas Artes es descrita de esta manera en una nota del diario *El Comercio*, que además incluye descripciones de las obras ganadoras del concurso:

Dos frescos de línea segura y tenue colorido de Quizpez Asín y seis columnas entre las que asoma la luz de otras pinturas, forman el pequeño altar en donde se exhibe la cristalización estética de la Amazonía. Es un solo salón. Al entrar en él, reparéis sin duda, en la fuerza de un remero de Ugarte Elespuru, en la hermosísima tonalidad gris de una amazona de Sérvulo Gutiérrez o en la sutileza de unos pescadores de Springuett” (2/6/1943).

Al revisar el contenido de los pabellones descritos previamente a partir de las notas periodísticas de la época es posible descubrir una visión, por un lado, romántica del territorio paradisíaco y prolífico —y del “ingenuo indígena”— pero, al mismo tiempo, una representación del indígena como bárbaro y necesitado de “luz” y civilización. Sobre estas dos construcciones su suma además la proyección hacia el futuro de una Amazonía moderna, lo que termina de delinear lo paradójico del discurso volcado sobre esta región en la época y, en específico, en la Exposición Amazónica. Los discursos presentados en el evento de inauguración de la muestra, también, brindan información importante sobre los objetivos e intenciones detrás de este proyecto, y dejan ver cómo, desde la voz de las autoridades nacionales, se delinea un imaginario contradictorio (Morgana Herrera, 113). La contradicción, base de esta celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento del Amazonas, se evidencia también en que la expedición de Orellana rara vez es mencionada durante los actos

conmemorativos (Morgana Herrera, 113) y se propone “conmemorar” en una región siempre calificada como sin historia.

Porras Barrenechea, Secretario General del Comité de la Exposición y encargado del Pabellón Histórico, inició su discurso, en esta inauguración, proponiendo la exhibición como un “redescubrimiento del Amazonas” (Porras 1961A, 23). Luego al empezar a describir la región la propone como una “tierra sin geografía y sin historia estables” (Porras 1961B, 25), una “tierra insegura en que la etapa del Génesis no ha terminado aún” (25), una “tierra sin memoria” (26), la región de los “bosques amnésicos, sin tumbas y sin historia” (26). Lo paradójico de la presentación de Porras Barrenechea está en el hecho de que él sea el encargado del Pabellón “Histórico” de la “región sin historia”. Al parecer su objetivo, con esta presentación, es preparar la argumentación para sustentar el valor de la acción civilizadora peruana en la región y validar la presencia del Estado en la Amazonía.

De otro lado, Ernesto Montagne en su discurso describe a la Selva como un “cofre de preciosas esperanzas; promisoro tierra de felicidad y de bienestar para los pueblos; es premio, cual tesoro oculto, para los que en ella pongan su mirada, su trabajo y su amor para hacerla producir los inestimables frutos que guarda generosamente” (El Comercio 2/6/1943). Así, el Presidente del Comité de la Exposición opta por una representación positiva e idealizada que enfoca su interés en la Amazonía como fuente de recursos que es necesario explotar. Más adelante en su argumentación acentúa su idea de que solo el trabajo unido al desarrollo de la técnica permitirá utilizar con eficacia los recursos. Parece que la intención detrás de su discurso fuera desbaratar el tópico de la Amazonía como el “infierno verde”, pero su presentación incluye también elementos que destacan el valeroso y sacrificado trabajo de las misiones religiosas en un territorio poblado por salvajes y fieras, presentándose así otra vez el discurso contradictorio. Hacia el final se deja entrever uno de sus objetivos principales, afirmar que la Amazonía es legítimamente peruana por los “derechos que el Perú ha tenido —desde antes de recobrar su independencia— sobre los territorios”, por lo que sobre la Amazonía “se

desvanece la leyenda del ‘infierno verde’, se goza la quietud de un ambiente acogedor, se aprecia el temple de los hombres que allí han nacido, se acerca uno a Dios al contemplar la grandiosidad de su obra” (El Comercio 2/6/1943). Montagne construye así el pasado de la Amazonía como salvaje —por eso alude a la labor civilizadora de las misiones— y proyecta un futuro esperanzador sobre la misma, configurándola como un espacio ideal para el desarrollo del país, vuelve a aparecer así la paradoja: “tierra sin un pasado que representa el futuro” (Morgana Herrera, 113).

El discurso contradictorio expuesto desde la voz de las autoridades estatales sobre la Amazonía se hace visible entonces en la inauguración de la Exposición Amazónica al construir una “tierra sin historia”, pero que concentra todas las esperanzas para el futuro desarrollo nacional. La exposición representa un hito para la representación de la Amazonía desde el discurso del Estado peruano y desde la voz de artistas peruanos no provenientes de la región amazónica. Pero a su vez, permite reconocer los estereotipos que ya se tienen sobre la representación de la región, que están cargados de contradicciones y posturas ambivalentes. Así se delinea la Amazonía como el símbolo de un futuro esperanzador —continuamente postergado— y, al mismo tiempo, la región sin tiempo, todo con el objetivo de destacar la acción civilizadora previa y la proyección hacia una modernidad amazónica utópica.

## 2. CAPÍTULO 2

### **La construcción de un primer imaginario amazónico para el Perú: “El pueblo sin tiempo” y “El paraíso del diablo”**

La nacionalización de la Amazonía peruana es un proceso que podemos afirmar se inicia de manera más concreta alrededor de la segunda parte del siglo XIX, claramente con un discurso de parte del Estado peruano que tenía como urgencia la defensa de sus límites, especialmente frente a Ecuador, Colombia y Brasil. Ese proceso de “peruanización” junto a otros hechos históricos —como el *boom* del caucho— traen como consecuencia la generación del primer imaginario amazónico peruano. A continuación, se propone una categorización para ese imaginario dividida en dos tópicos base: la Amazonía como “el pueblo sin tiempo” y “el paraíso del diablo”. El objetivo de este capítulo será explicar como esos imaginarios se sustentan sobre la base de los hechos históricos que los constituyen. Además, se analizará como estos tópicos se popularizan a partir de las imágenes y discursos que se comparten sobre la Amazonía en medios nacionales y extranjeros.

#### **2.1. “El pueblo sin tiempo”**

La primera categoría que se analizará dentro de este imaginario es la de “el pueblo sin tiempo”. Se trata de la visión que propone a la Amazonía como un territorio sin historia previa. El objetivo al construir a la Amazonía de esta manera es sustentar la incursión de la misión civilizadora peruana. Ya se había aludido a esa construcción revisando algunas de las ideas expuestas por Raúl Porras Barrenechea en su discurso para la inauguración de la Exposición Amazónica en 1943, en el capítulo previo. Además, se había analizado lo contradictoria que es esa categorización, pues, al mismo tiempo, que se dice que la Amazonía peruana no tiene historia se busca construirle un nexo sólido con el pasado incaico y proyectar sobre ella todo el futuro del Perú. Un hecho fundacional que enfatiza esta categoría y que ha permitido que la misma se extienda en el imaginario colectivo amazónico, aún hasta el siglo XXI, es la falta de

claridad para precisar una fecha de fundación de la ciudad de Iquitos. La polémica en torno a esta fecha y los múltiples esfuerzos desplegados para probar una u otra hipótesis, demuestran parte de la necesidad de difuminar el valor de la categoría de “el pueblo sin tiempo” y empezar a constituir bases para la historia del siglo XX de la ciudad. Los amazónicos quieren constituirse como un pueblo parte del discurso histórico de la nueva nación peruana, por esto es necesario constituir un punto de partida para la historia del Iquitos civilizado.

Debido a un temprano interés de parte del Perú Republicano por empezar a construir su nueva “fachada amazónica” se crea el departamento de Loreto el 10 de marzo de 1853<sup>79</sup>. Esto se lleva a cabo, además, con el objetivo de afirmar territorios que en ese momento se encontraban en disputa con Ecuador. La jurisdicción del nuevo departamento coincide con la Real Cédula de 1802 (Garay Vera, 117). Luego, en el 7 de enero de 1861, Loreto se convierte en Departamento Marítimo-Militar. Finalmente, de acuerdo a Ley del Congreso que rige desde el 21 de setiembre de 1868 se oficializa la creación del departamento de Loreto (Navarro Cáuper 2002B, 14). A su vez, la ciudad de Iquitos al empezar la década de 1860 inició su crecimiento y desarrollo. Debido a importantes inversiones del Estado, pasó de ser una pequeña aldea indígena al puerto principal de la Amazonía peruana (Barclay Rey de Castro, 38).

Actualmente, en Iquitos se celebra el 5 de enero como fecha de fundación, que conmemora la llegada en 1864 de los buques “Pastaza”, “Morona”, “Putumayo” y “Napo”, de la fragata “Arica” y el bergantín “Próspero”<sup>80</sup> —enviados por el presidente Ramón Castilla— para la instalación de la Factoría Naval en Iquitos. Esta factoría fue punto de paso obligado para los viajes hacia otras regiones, debido a la ubicación privilegiada de la ciudad entre el río

---

<sup>79</sup> Aquí se toma como fecha de creación del departamento de Loreto la que propone Raúl Porras Barrenechea y Alberto Wagner de Reyna en *Historia de los límites del Perú*, que recoge Cristián Garay Vera (2009). Se sustenta, además, con el hecho de que frente a la creación de Loreto, Ecuador responde —también en 1853— declarando la libre navegación de los ríos Chichipe, Santiago, Morona, Pastaza, Tigre, Curacay, Napo, Putumayo y los otros ríos ecuatorianos que descienden al Amazonas.

<sup>80</sup> Para mayor información sobre las características de los buques, fragata y bergantín, y las incidencias de su traslado desde Europa hasta Iquitos revisar “Centenario del arribo a Iquitos de las naves y marinos peruanos enviados por el Mariscal Castilla y el establecimiento del apostadero” de Luis Alfonso Navarro Cáuper, del 5 de enero de 1964. En: *Kanatari*. N° 950. 1 de diciembre de 2002 pp. 18-19

Nanay y la margen izquierda del río Amazonas. La llegada de estos barcos representa, para el imaginario de los iquiteños de las siguientes generaciones, un momento de resurgimiento de la ciudad y la Amazonía en general, ya que simbolizan el arribo de la ciencia y el progreso, y una obra civilizadora y patriótica promovida por Castilla (Navarro Cáuper 2002A, 8).

Con el objetivo de precisar una fecha para esta fundación se han desarrollado diversos esfuerzos, a lo largo del siglo XX, estos incluyen la conformación de comisiones de investigación y la solicitud de opiniones de intelectuales residentes en la ciudad de Lima (Reátegui Bartra, 30). Entre estas investigaciones es posible mencionar la promovida en 1959 por el alcalde Alejandro Rieckhof de Maynas, que solicita la opinión de “Felipe de la Barra, Jorge Basadre, Jorge Dulanto Pinillos, Víctor Andrés Belaúnde, Luis Alayza y Paz Soldán, Ricardo Cavero Egusquiza, Fernando Romero y Emilio Delboy” (Reátegui Bartra 30). Luego, en 1961, siendo alcalde Julio Celso Reátegui Burga se conforma una segunda comisión en Iquitos, de regidores e intelectuales de la ciudad, también para definir la mencionada fecha y son ellos los que definen el 5 de enero.

Sobre la llegada de los barcos se sabe, por versiones recogidas por Luis Alfonso Navarro Cáuper y Jorge Basadre, que esta se produjo de manera escalonada, es decir el 5 de enero conmemoraría la llega del primer buque: el “Pastaza” remolcando al bergantín “Próspero”. Pero Basadre, a su vez, propone que la llegada del “Pastaza” se produjo el 26 de febrero de 1864 —no el 5 de enero— y luego el “Morona” llegó el 25 de mayo de 1864 (Basadre en Reátegui Bartra, 30)<sup>81</sup>. La segunda comisión, mencionada líneas arriba, llega a proponer tres fechas diferentes para la fundación. Primero, el 8 de junio de 1842 por ser la

---

<sup>81</sup> En su *Historia de la República*, Jorge Basadre cita un documento del 29 de octubre de 1868 escrito por Francisco Emilio Fernández, testigo directo de la llegada de los barcos, quien nunca menciona como fecha el 5 de enero: “[...] el 26 de febrero de 1864 llegó a Iquitos, a bordo del vapor *Pastaza* que remolcaba al bergantín *Próspero*, el señor capitán de Navío graduado don Federico Alzamora como mayor de órdenes para hacer los primeros arreglos del departamento [...] El 25 de mayo de 1864, a las 5 de la tarde, fondeó el *Morona* remolcando a la fragata *Arica* que conducía el resto de la maquinaria y demás útiles para el apostadero [...] el 6 de noviembre de 1864 se produjo la llegada del *Napo* remolcado por el *Pastaza* y dos o tres horas después fondeó el *Putumayo*”. (Basadre en Reátegui Bartra, 35).

fecha de la Resolución Suprema que designa Teniente Gobernador para Iquitos, propuesta inicialmente por Luis Alfonso Navarro Cáuper<sup>82</sup>. Luego, el 7 de febrero de 1866, fecha de la Resolución Suprema que nombra a Iquitos como capital de provincia, posibilidad defendida por el sacerdote Avencio Villarejo. Y, finalmente, el 5 de enero de 1864, fecha de llegada de los barcos de la Armada peruana, versión validada por el escritor y periodista César Lequerica Delgado (Reátegui Bartra, 31).

Ya en el siglo XXI, Martín Reátegui Bartra desacredita la versión del 8 de junio de 1842 como fecha crucial, pues mucho antes de esta ya se había nombrado autoridades para Iquitos desde el Estado peruano y, además, Iquitos en esos años aún no pertenecía al departamento de Loreto, ni estaba constituido como ciudad. Luego, desacredita también la versión del padre Villarejo proponiendo que el 7 de febrero de 1866 se nombró a Iquitos como capital de la nueva provincia del Bajo Amazonas, lo que significa que previamente debió de existir como ciudad. Además, Reátegui Bartra se pregunta que si se sigue ese criterio por qué no sería mejor sustentar el 9 de noviembre de 1987, fecha en la que Piérola expide la ley que declara a Iquitos como la capital del departamento de Loreto (34).

Para Luis Alfonso Navarro Cáuper, la fecha del 5 de enero permitía armonizar “instrumentos y pareceres sin mayor solidez” (2002B, 13), por lo que era la mejor opción posible para definir. Además, daba la posibilidad a la Municipalidad de Iquitos de conmemorar un hecho trascendental para la historia amazónica, es decir el “arribo de los barcos con la Expedición de Marinos y la fundación del Apostadero Fluvial de Iquitos, obra del Gobierno del ínclito patriota y estadista previsor Gran Mariscal Ramón Castilla y Marquezado” (2002B, 13). Navarro Cáuper, a su vez, proponía que no se debía dejar de lado la celebración de la creación del Departamento de Loreto —21 de setiembre de 1868— como parte de las fechas cívicas

---

<sup>82</sup> Es importante precisar que el propio Navarro Cáuper desacredita su versión de esta posible fecha “por no tener datos específicos relativos a la fundación de Iquitos, sino que lo presenta como parte, entre otros poblados, de la antigua Provincia de Maynas”. Esta afirmación aparece publicada en *El Oriente* en su artículo “Centenario del arribo de los barcos con la expedición de marinos y la fundación del Apostadero Fluvial de Iquitos” del 15 de setiembre de 1961.

para destacar en el calendario de la ciudad (2002B, 14). Martín Reátegui Bartra más bien suma pruebas para cuestionar al 5 de enero de 1964 como una fecha precisa del arribo de los barcos, basándose en los textos de Jorge Basadre y explica por qué razones se privilegia esta fecha aunque muchas fuentes la desmienten. Para Reátegui Bartra la decisión de esta fecha oculta un cierto oscurantismo racista, ya que Iquitos no encuentra “abolengos” en el Virreynato, los busca en una supuesta fundación llevada a cabo por militares durante la República (36). Reátegui Bartra afirma que aunque la llegada de los buques representa una mayor presencia del Estado peruano en la Amazonía con este hecho Iquitos no ingresa en la era de la luz y civilización<sup>83</sup>. Más bien recuerda que este hecho potencia luego una “economía feudal semicolonialista, basada en una política extractivista y mercantil, de saqueo y explotación de los recursos” (36). De otro lado, afirma que hay poco de “acción civilizadora” en la presencia de los buques, al recordar también que el “Morona”, el “Napo” y el “Putumayo” parten en 1866 en lo que se conoce como la “expedición o incursión del castigo” para bombardear, asesinar y saquear a los cashibos por la muerte de Antonio Távara y Alberto West en el río Pachitea (36).

A partir de lo expuesto se ha podido explicar cómo a lo largo de los años, se ha dado con gran dificultad una larga serie de debates para encontrar una fecha exacta de fundación para la ciudad de Iquitos. Se puede concluir que el 5 de enero de 1864 representa una fecha con más valor simbólico que real, que conmemora la llegada de cierto progreso y de mayor presencia del Estado a la ciudad, ya que los buques realmente llegaron a lo largo del año y no en la fecha propuesta. Finalmente, la fecha se elige con ciertas aspiraciones de civilización y con el claro propósito de marcar el ingreso como parte activa de la joven nación peruana. El

---

<sup>83</sup> Esta afirmación contradice ciertas ideas de César Lequerica y Luis Alfonso Navarro Cáuper. El primero había propuesto en su libro *Sachachorro* (1942) que con la llegada de los buques de la Armada peruana Iquitos había salido de la “nebulosa para entrar a la claridad, a la existencia social, política y económica, en que adquirió individualidad y semblanza de pueblo” (Lequerica en Reátegui Bartra, 33). Por su parte Navarro Cáuper describe al momento de la llegada de los barcos como el inicio de una “era de franco progreso, de civilización, de afianzamiento de la nacionalidad y resurgimiento de Iquitos y, por ende, de la Región Amazónica, por medio de la ciencia y el estudio planeado” (2002A, 7).

tópico de la Amazonía como “el pueblo sin tiempo” se constituye desde la voz del Estado peruano, como consecuencia de la visión del territorio y su población como salvaje y agreste, y por la necesidad de construirle un pasado incaico a toda costa sobre un vacío previo. La polémica en torno a la precisión de la fecha de fundación de Iquitos deja entrever cómo la intelectualidad de la región es consciente de la necesidad de precisar ciertos hechos históricos para constituirse como parte activa y civilizada de la nación.

## 2.2. “El paraíso del diablo”

La consolidación del Perú como un país amazónico se produce a finales del siglo XIX como consecuencia de la posguerra del Pacífico y ligada a la expansión cauchera (Garay Vera, 109). Luego de culminado el conflicto con Chile y frente a las consecuencias de la derrota, el Perú busca precisar con mayor claridad sus límites y afirmar su soberanía amazónica, frente a sus planes se presentarán como obstáculo los intereses de Colombia y Brasil, también en la Amazonía. De otro lado, el desarrollo del frente extractivo del caucho con la *Peruvian Amazon Company* de Julio César Arana<sup>84</sup> a la cabeza creció paralelo a la intención del Gobierno peruano de establecer presencia estatal en la región. Así el principal instrumento para la nacionalización peruana de la región será la empresa de Arana (García Jordán 2001, 592).

El interés en la extracción cauchera creció de la mano de los grandes avances tecnológicos del siglo XIX. El descubrimiento del proceso de vulcanización permitió la industrialización del caucho<sup>85</sup> (Chirif 2014A, 46). Esto llevó al desarrollo de una demanda

---

<sup>84</sup> “[...] Julio César Arana, natural de Rioja, hijo de Martín Arana, fabricante de sombreros “de panamá” que él [JCA] comenzó a comercializar entre los caucheros. Posteriormente incursionó en la compra de caucho y luego en la habilitación de extractores. [...] Desde Yurimaguas, adonde se trasladó en 1881, fue afianzando sus negocios con los caucheros y se convirtió en habilitador de los extractores del Yavarí, Purús y Acre, quienes debían pagarle con las gomas que extrajeran. En 1890 se asentó en Iquitos y un año más tarde se asoció con el comerciante colombiano Juan B. Vega. [...] Su dominio sobre las áreas productoras del Putumayo se fue haciendo cada vez más fuerte, aprovechando diversas deudas que tenían con él diversos patrones colombianos. [...] en su búsqueda de nuevos socios capitalistas, transformó su empresa en británica el 27 de septiembre de 1907, con el nombre de *Peruvian Amazon Rubber Company*, con un capital de un millón de libras esterlinas” (Chirif 2014A, 49).

<sup>85</sup> El caucho es el nombre genérico “empleado en el Perú y en otros países hispanohablantes para designar una gran variedad de gomas silvestres con cualidades y propiedades peculiares. Entre ellas

creciente de caucho de países como Gran Bretaña, Alemania, Estados Unidos, entre otros. Como consecuencia de esta, “El frente económico cauchero avanzó en la Amazonía siguiendo la lógica del capitalismo salvaje que pasaba por obtener los máximos beneficios en el menor tiempo y al menor costo posible” (García Jordán 2011, 592). Esta forma de trabajo llevó a que los caucheros tuvieran graves problemas para conseguir mano de obra. Por esto, el auge de la extracción de gomas en el Perú afectó a gran parte de la región amazónica, ya que miles de indígenas fueron “enganchados” y llevados a los lugares de recolección, muchas veces alejados de sus asentamientos habituales (Chirif 2014A, 50). La región ubicada entre el Putumayo y el Caquetá —hoy parte de Colombia, pero en ese momento en disputa fue la más “trágicamente impactada por la extracción gomera en el Perú” (Chirif 2014A, 50). Los indígenas “fueron incorporados a un régimen de esclavitud que comportó no sólo la destrucción de sus patrones culturales sin también, la desaparición física de grupos enteros (García Jordán 2011, 592).

Al hacerse públicos, en los primeros años del siglo XX, los graves abusos, asesinatos y violencia sistemática cometidos por la empresa cauchera peruana contra la población indígena del Putumayo, como respuesta se construyen estrategias para crear un imaginario que permita justificar las agresiones y que no desacredite la misión civilizadora peruana en la Amazonía, que tenía como uno de sus estandartes a la *Peruvian Amazon Company*. Así la defensa de “la patria” se vuelve una estrategia para ocultar la violencia y las víctimas son representadas como peligrosos agentes contra la modernidad y el progreso (Chirif 2009A, 10).

La primera denuncia penal sobre las atrocidades cometidas por la Casa Arana la presenta el periodista Benjamín Saldaña Roca ante la Corte de Iquitos el 9 de agosto de 1907 (Chirif 2009A, 19). La denuncia fue publicada en diversos medios impresos de la ciudad y también en el diario “La Prensa” de Lima. Esta visibilización de los abusos trajo como

---

están el caucho (*Castilloa ulei*), la siringa (*Hevea brasiliensis*) y el jebe débil (*Hevea guianensis* y *H. benthamiana*)” (Chirif 2014A, 46).

consecuencia el envío, en 1910, de Sir Roger Casement<sup>86</sup>, Cónsul Británico en Brasil —ya que la empresa había sido constituida en Inglaterra— para que investigara las denuncias. De la misma manera, el gobierno del Perú encargó las investigaciones al Cónsul peruano en Manaos Carlos Rey de Castro<sup>87</sup> (Chirif 2009A, 19-20).

De otro lado, el norteamericano Walter Hardenburg<sup>88</sup> publicó, en 1912, un libro con el que busca denunciar las atrocidades cometidas por los caucheros. El libro llevaba por título *El Putumayo: el paraíso del diablo*. En su publicación, Hardenburg reproduce parte de la investigación de Casement y fotografías de diferentes autores como Charles Kroehle y otras que habían sido presentadas en *Varietades*<sup>89</sup> (Chaumeil y La Serna, 117). Este libro tiene gran repercusión internacional —por ser una de las primeras publicaciones en inglés en denunciar las atrocidades (Chaumeil 2009, 47) — llamando, especialmente, la atención de la Anti-Slavery Society de Londres. En ciertos capítulos del libro de Hardenburg, especialmente en el titulado “El paraíso del diablo” es posible encontrar descripciones crudas y precisas de los abusos cometidos contra los indígenas:

Los pacíficos indios del Putumayo son forzados a trabajar día y noche en la extracción del caucho, sin remuneración, excepto por la comida que los mantiene con vida [...] Les roban sus cultivos, sus mujeres y sus niños, para satisfacer la voracidad, lascivia y

---

<sup>86</sup> “(1864 – Londres, 1916) Cónsul británico de origen irlandés, comisionado por su gobierno a la región del Putumayo, en 1910, para investigar las denuncias sobre las masacres cometidas por los caucheros de la Peruvian Amazon Company [...] En 1911, presentó ante el Parlamento inglés su informe sobre los eventos en el Putumayo, el cual tuvo mucha repercusión internacional y provocó la caída de la Peruvian Amazon Company. En este informe, Casement recogió muchos testimonios de los empleados barbadenses de la Casa Arana y tomó fotografías de los indígenas del Putumayo para ilustrar las declaraciones” (Chaumeil y La Serna, 58).

<sup>87</sup> “(Lima, 1866 - ) Diplomático y publicista peruano. En 1908, fue nombrado Delegado Fiscal del Perú en Manaos para informar sobre los sucesos del Putumayo. Viajó a esta región en compañía del cauchero Julio César Arana y del prefecto de Iquitos, Carlos Zapata. Luego, en 1912, acompañó a los cónsules Geo Michell (inglés) y Stuart Fuller (estadounidense), además de Julio C. Arana y el fotógrafo Silvino Santos a un nuevo viaje al Putumayo” (Chaumeil y La Serna, 189).

<sup>88</sup> “(1886 – 1942) Ingeniero norteamericano. En 1908 estuvo en la zona del Putumayo, donde fue testigo de los maltratos cometidos contra los indígenas witotos y boras por los empleados caucheros de la casa Arana [...]” (Chaumeil y La Serna, 117).

<sup>89</sup> “Semanario ilustrado, publicado en Lima entre marzo de 1908 y mayo de 1932. Fundado por el fotógrafo y empresario portugués Manuel Moral y dirigido por Clemente Palma. Fue sucesora de la revista *Prisma*. En sus diferentes ediciones se reprodujeron numerosas notas y fotografías sobre la selva peruana sobre tópicos diversos: exploraciones científicas, comisiones estatales de carácter oficial, actividades militares, la vida de las colonias, los grupos indígenas, la navegación fluvial, las actividades caucheras, etc. Algunos de estos grabados se basaron en conocidos clichés que también circularon en otros medios y fueron editados en formato de postales [...]” (Chaumeil y La Serna, 226).

avaricia de la empresa [...] Son castrados y mutilados [...] Son cortados en pedazos y desmembrados [...] Se les dispara a hombres, mujeres y niños para brindar entretenimiento a los empleados o celebrar el *Sábado de Gloria*, o [...] son quemados con kerosene para que los empleados disfruten de su desesperada agonía<sup>90</sup> (Hardenburg, 184-185).

Hardenburg incluye fotografías, reproducidas como fotograbados, en su publicación sin precisión en cuanto a autoría, fecha y lugar (Chaumeil 2009, 48). Por ejemplo, la imagen que abre el libro y está reproducida a su vez en la carátula presenta un grupo de cuatro indígenas encadenados (fig. 43). En este caso, lo importante para Hardenburg no son las identidades de los representados sino lo que puede evocar a partir del uso de esta imagen (Chaumeil, 48), la esclavitud y la masacre generada por la casa Arana. Además, en el interior del libro incluye otras imágenes apropiadas, entre ellas destaca una fotografía de un grupo de “indígenas libres” (fig. 44) en el río Ucayali para destacar la fuerza y vitalidad de estos cuando se encuentran en libertad y poder contrastarla con la imagen de una mujer indígena condenada a morir de hambre (fig. 45).

La fotografía de esta mujer, en particular, proviene de la revista *Variedades* de Lima y es un ejemplo que permite explicar la “guerra de imágenes”<sup>91</sup> que se produce en el Putumayo para defender intereses políticos y económicos, entre el Estado peruano y colombiano, y las empresas que los representaban, en una zona fronteriza en disputa. La imagen de esta mujer indígena fue publicada —sin alusión a autor, fecha o lugar— en *Variedades* en 1912<sup>92</sup> y en *Peru To-Day*<sup>93</sup> “para luego aparecer en muchas publicaciones como testimonio de las atrocidades cometidas en el Putumayo” (Chaumeil 2009, 48). La leyenda que acompaña la imagen varía de acuerdo al contexto en que se publica:

---

<sup>90</sup> La traducción es mía.

<sup>91</sup> El término “guerra de imágenes” acuñado por Serge Gruzinski es retomado por Jean-Pierre Chaumeil en su ensayo “Guerra de imágenes” (2014) para analizar como las imágenes —fotografías manipuladas y tergiversadas— son utilizadas con diferentes objetivos en el proceso de acusación y defensa de la Casa Arana entre 1902 y 1920.

<sup>92</sup> “N° 235, vol. VIII, 1046-47” (Chaumeil 2009, 48).

<sup>93</sup> “Vol IV, N° 6: 305-106” (Chaumeil 2009, 48) “Revista ilustrada vinculada a los intereses anglonorteamericanos en el Perú. Se publicó entre marzo de 1909 y agosto de 1914. Fue editada por el publicista y fotógrafo John Vavasour Noel quien, desde 1911, conformó la empresa editorial The West Coast Publishing Co. Se trata de la primera publicación periódica en inglés impresa en nuestro país” (Chaumeil y La Serna, 177).

Unas veces se trata de una mujer indígena condenada a morir de hambre en el alto Putumayo [...] 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 [...] (Chaumeil, 48).

Las denuncias presentadas por Saldaña, Casement, Hardenburg y Rómulo Paredes, juez encargado del caso, fueron duramente cuestionadas por los caucheros y sus aliados (Chirif 2014A, 20). En este contexto, el Papa Pío X publica la Encíclica *Lacrimabili Statu*, el 7 de junio de 1912, para “poner remedio a la miserable condición de los indios”. En esta el Papa exhorta al cese de la violencia y opresión en contra de la población indígena sudamericana, pero al hacerlo reproduce los estereotipos de “el paraíso del diablo”, espacio fuera de la civilización que corrompe el alma de quienes llegan a esta región:

Así pues, estando aquellas regiones sujetas a un clima ardiente, que penetra hasta lo más íntimo del ser, y destruye la fortaleza de los nervios, estando alejados de la religión, de la vigilancia de los que gobiernan y casi puede decirse, de la misma sociedad, fácilmente ocurre que, si los que si hasta allí han llegado no tenían aún depravadas sus costumbres, en breve tiempo comiencen a tenerlas, y por lo tanto, quebradas las barreras del deber y del derecho, se entreguen a todas las depravaciones de los vicios.

La defensa de los caucheros peruanos y, por consiguiente, de los intereses de “peruanización” del territorio del Estado peruano desarrolló estrategias para construir la imagen del indígena amazónico como un personaje salvaje, que debía ser civilizado, y que atentaba contra la integridad de los “patriotas” caucheros. En este imaginario el indígena es definido por su “carencia total de atributos positivos” (Chirif 2014A, 24). El principal argumento para sustentar este imaginario negativo sobre los indígenas fue el del canibalismo. El Cónsul Rey de Castro lo utilizó como evidencia para su defensa de los caucheros peruanos: “Antes de que Arana y sus auxiliares se establecieran ahí y ensancharan sus negocios, los indios vivían una vida nómada, belicosa, y en vez de ocuparse en formar chácaras, se entretenían en devorarse entre ellos” (Rey de Castro en Arana 2014A, 25). Además, se popularizaron muy rápidamente en las publicaciones de la época las representaciones de supuestos “indígenas huitotos armados o principando un festín caníbal” (fig. 46) (Chaumeil 2009, 66).

Rey de Castro publicó además un trabajo académico, en 1914, de “tono antropológico” para poder defender el primitivismo de los indígenas del Putumayo y también confirmar su peruanidad titulado “Los pobladores del Putumayo. Origen – Nacionalidad” (Chaumeil 2014, 76). Aquí su objetivo fue desarrollar una “alucinante” tesis sobre el origen incaico de los huitoto y sumar argumentos para conectar a las indígenas amazónicas como legítimamente peruanos por su base Inca. Para cumplir con sus fines, Rey de Castro fabricó un “grotesco fotomontaje” para comparar a un sargento del Ejército peruano, natural del Cusco, con un huitoto del Putumayo (fig. 47). Con esta estrategia Rey de Castro buscó no solo defender a la Casa Arana sino reivindicar la “peruanidad” del Putumayo, y la necesidad de civilizar a los indígenas que habían perdido sus rasgos incaicos (Chaumeil 2014, 77).

La barbarie del caucho, como ya se ha analizado, tuvo gran presencia en los semanarios limeños como *Variedades* e *Ilustración Peruana*<sup>94</sup>, por un lado, para afirmar certeras denuncias y, por otro, para ridiculizar la situación (Cornejo e Yllia, 183). Por ejemplo, *Variedades* en su edición del 21 de setiembre de 1912 reproduce una caricatura —publicada previamente en el periódico *Jugem* de Munich— en el que se muestra irónicamente el proceso de producción del caucho equiparándolo con una tortura sistemática de los indígenas (fig. 48). Mientras que en una edición de marzo de 1915 la misma revista presenta como curiosidad a un hombre huitoto de 70 años que medía 60 cm de altura (fig. 49) (Cornejo e Yllia, 184). Un caso particular lo representa la carátula de la *Ilustración Peruana* del 5 de junio de 1912 creada por Teófilo Castillo sobre la base de una fotografía de Luis Ugarte y el Estudio Garreaud (Chaumeil y La Serna, 124). Esta se aleja de la concepción convencional del indígena salvaje (fig. 50). La prensa limeña, en esta época, insistió continuamente en una exotización

---

<sup>94</sup> “Revista ilustrada publicada en Lima entre 1909 y 1913. Fue parte del grupo editorial de Manuel Moral (*Variedades*, *La Crónica*). Contaba con las secciones “Perú descriptivo” y “Vistas del Perú”, que incluía notas y fotograbados referidos al interior del país, tomadas de los informes de comisiones oficiales de la región o por corresponsales locales, aunque no siempre se hace referencia a la autoría de las mismas” (Chaumeil y La Serna, 124).

del indígena amazónico, representándolo además como el obstáculo para el desarrollo nacional (Cornejo e Yllia, 186).

Consciente del valor de prueba de las imágenes y de la naciente cinematografía Julio César Arana, contrató al fotógrafo brasileño Silvino Santos<sup>95</sup> para que se encargue del registro de las actividades de su empresa en el Putumayo, con el objetivo de defenderse de las acusaciones planteadas por Hardenburg en *El paraíso del diablo*. Se dice que cuando Arana contrató a Santos para hacer un film documental en sus tierras, el joven portugués no conocía nada de la técnica cinematográfica por lo que Arana le financió, en 1913, un curso en París en los estudios de Pathé-Frères y en el de los hermanos Lumière (Souza, 195). En 1918, Santos dirige la película *Putumayo* con imágenes de los campamentos caucheros de Arana. Al parecer gran parte de ese material nunca vio la luz, pues se perdió durante un naufragio (Chaumeil y La Serna, 203).

A su vez, en 1912, Santos acompaña a Arana y a la Comisión internacional enviada al Putumayo para investigar las acusaciones contra la *Peruvian Amazon Company*. Esta comisión, que viajó entre el 7 agosto y el 6 octubre de 1912, estuvo conformada por los cónsules J.H.S. Fuller, G.B. Michell y Carlos Rey de Castro (Chirif y Cornejo 2013, 10). A partir de las fotografías llevadas a cabo por Santos, Arana y Rey de Castro construyen un álbum de registro del viaje<sup>96</sup> que intentaba manipular la terrible realidad del Putumayo, mostrando la supuesta labor civilizadora de los caucheros (De la Serna Torroba, 6). En sus fotografías, Silvino Santos, fiel a su tiempo, repite el estereotipo de representación del indígena del siglo XX—salvaje, caníbal y prehistórico— (Chirif y Cornejo 2013, 10) y construye como figuras de autoridad a los caucheros. El álbum se encuentra dividido de acuerdo a las etapas del viaje consular, que se inicia en Manaos.

---

<sup>95</sup> "(Portugal, 1886 – Manaos, 1970) Cineasta y fotógrafo de origen portugués. Arribó a la Amazonía brasileña en la década de 1890 para establecerse primero en la ciudad de Belém do Pará y, luego, Manaos" (Chaumeil y La Serna, 202). "Hijo del profesor, agricultor y político Antonio Simões dos Santos Silva y de doña Virginia Julia da Conceição Silva. Nació el 29 de noviembre de 1886" (Souza, 191).

<sup>96</sup> Este álbum fue encontrado solo hace algunos años en la ciudad de Iquitos y publicado en 2013, bajo la supervisión de Alberto Chirif, Manuel Cornejo y Juan de la Serna Torroba.

A continuación, se analizarán algunas de las imágenes que son parte de este álbum. Muchas de ellas, por ejemplo, buscan destacar la labor civilizadora llevada a cabo con las mujeres indígenas, las que aparecen en las fotografías de Silvino Santos vestidas de blanco. Contrasta con ese blanco, la violencia y esclavitud sexual a las que eran sometidas estas mujeres en los campamentos caucheros. Una de las fotografías más reproducidas en la época, será la de la india Julia (fig. 51) que se publicó acompañada del siguiente comentario de Rey de Castro: “India huitota que hace diez años iba desnuda y pintarrajeada y que hoy viste ropas cosidas por ella misma con máquina de mano Singer ‘último modelo’”. Aquí la construcción es evidente, con el objetivo de establecer una prueba de la labor cumplida por la Casa Arana, uniendo a la figura femenina con el conocimiento de esta herramienta tecnológica que además le permite cubrir su máxima marca de salvajismo: la desnudez. Sumada a esta fotografía, el álbum incluye otras como la descrita con el título de *Huitotas civilizadas* (fig. 52) o *India bora* (fig. 53), que representan a las “esposas” de los empleados de la compañía. En ellas además se incluyen a algunos de sus hijos, fruto de su relación con los caucheros.

Santos en su álbum incluye, además, un gran número imágenes que representan el recibimiento que se les daba a los cónsules a su llegada a los diferentes campamentos caucheros. Estas celebraciones eran una excelente estrategia para esconder las atrocidades que se cometían en estos espacios. La imagen descrita como *Baile para los cónsules* (fig. 54) presenta una composición que parece resumir la situación y el conflicto del Putumayo en la época. Santos marca una oposición entre los tres cónsules —inglés, estadounidense y peruano— y los indígenas. Primero, los cónsules van de blanco, color que contrasta con la piel de los indígenas en la composición fotográfica. Luego, los cónsules se aprecian en número mucho menor en comparación con los ocainas. Los extranjeros permanecen estáticos y todo el movimiento lo produce “la mano de obra” indígena, casi un resumen del mismo proceso de extracción del caucho. Finalmente, Santos construye a los cónsules como las figuras de autoridad frente a los indígenas: civilización versus barbarie.

A partir de las imágenes que se presentan en las publicaciones periódicas y en los documentos oficiales del Estado peruano o de la propia *Peruvian Amazon Company*, se ha podido analizar la manera en la que se constituye un imaginario sobre la Amazonía que polariza la visión del contexto entre la “destacada” labor civilizadora de los caucheros y los indígenas “salvajes”. A su vez, se ha podido examinar como las voces que condenan la violencia y barbarie del Putumayo, reproducen visiones de la región como un espacio corruptor o llevan el discurso hacia otros estereotipos como el indígena ingenuo. De esta manera se ha podido delinear la forma en que se constituye el tópico de “el paraíso del diablo”.



### 3. CAPÍTULO 3

#### Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo (1940-1965)

Las propuestas artísticas de César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo, tienen muchos elementos en común, tanto en la resolución formal de sus obras, como en sus búsquedas y objetivos como agentes activos del medio cultural iquiteño de inicios del siglo XX. El interés en el desarrollo del tema de la presente tesis surgió del reconocimiento de muchas similitudes entre los paisajes pictóricos y los paisajes fotográficos de ambos, ya sea en sus decisiones para construir las composiciones, en sus temas y en la forma en que eran reconocidos por el medio artístico e intelectual de la ciudad. Así, además, se sumó a estas intuiciones iniciales el punto de vista de Luis Alfonso Navarro Cáuper quien, en los años cincuenta, los identifica como los embajadores del arte amazónico (1951). Calvo de Araújo y Wong Rengifo son figuras cruciales para el desarrollo cultural de la ciudad, y son partícipes y testigos de los hechos históricos más relevantes que se producen en la región. Por ejemplo, para la visita del presidente Odría a Iquitos, en 1953, se designa a Calvo de Araújo —el “pintor más importante de la Amazonía peruana”—para llevar a cabo el retrato del presidente (fig. 91) que se ubicó en el Palacio Municipal de Maynas (fig. 92); y, a Wong Rengifo, para desarrollar un documental destacando los pormenores de la visita.

En el presente capítulo se analizarán los hechos de vida y trayectoria pictórica o fotográfica de ambos para, luego, proponer que su obra se enfrenta a los tópicos generados previamente sobre la Amazonía. En particular al de “el pueblo sin tiempo” y “el paraíso del diablo”. Primero, se analizará cómo los murales pintados en 1963 por César Calvo de Araújo, en el Palacio Municipal de Maynas, representan un hito en la construcción de imágenes fundacionales para la historia amazónica. Se planteará cómo las pinturas de Calvo de Araújo, que representan El descubrimiento del Amazonas y *La llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla a la villa de Iquitos* proponen dos hechos que afirman una identidad regional y se constituyen como las primeras imágenes que forman luego el imaginario colectivo sobre la

historia de la pintura amazónica. A su vez, se examinará cómo en las fotografías de Antonio Wong Rengifo, tanto paisajes como retratos de ciudadanos de la Amazonía peruana, se está proponiendo una imagen nueva y civilizada de la región. Además, se analizará cómo estas fotografías que luego pasan a formato de las postales, constituyen una visión de la Amazonía que destaca sus recursos naturales y atractivos turísticos alejándose de las imágenes amazónicas agrestes, violentas y salvajes. Además, se revisará cómo estas postales constituyen un elemento de intercambio que transmite y hace visible públicamente este nuevo imaginario amazónico en Iquitos y otras regiones del Perú.

En resumen, en el desarrollo de este tercer capítulo, primero, se presentará una introducción a la obra de Calvo de Araújo y Wong Rengifo, a través de un recorrido cronológico de su trayectoria y los hechos más importantes de la misma, como sus estudios y exposiciones en el Perú y el extranjero. Y luego, se analizará cómo la práctica pictórica de ambos propone una renovación del imaginario amazónico, que se contrapone a los tópicos de “el pueblo sin tiempo” y “el paraíso del diablo”.

### **3.1. César Calvo de Araújo. La selva misma / Datos biográficos, exposiciones y desarrollo de su propuesta pictórica y literaria**

*El mago de la paleta, el pintor de los verdes infinitos, el Gauguin de América, el gigante de la selva, o la selva misma*, son algunos de los títulos utilizados para describir al pintor y escritor amazónico César Calvo de Araújo (Yurimaguas, 1914 - Lima, 1970). La mayoría de estos apelativos se encuentran en artículos periodísticos publicados entre 1940 y 1970 —en Perú, Colombia, Brasil y Estados Unidos—, periodo de desarrollo y consolidación de su carrera artística. Los artículos están dedicados a las exposiciones llevadas a cabo en esos países, anticipan sus viajes y visitas a diferentes ciudades, destacan los importantes encargos recibidos por el pintor y hasta mencionan sus récords de ventas en la época. Hasta el año 2015, Los estudios detallados que se habían dedicado a la obra de Calvo de Araújo habían sido pocos.

Entre ellos, destacaban los textos de Luis Navarro Cáuper, Mónica Solórzano, Róger Rumrill y Tomás Pizarro (Vidarte 2015, 26). A ellos, en 2015, se unió la exposición *Calvo de Araújo. La selva misma* y la publicación del mismo nombre, la primera retrospectiva del artista.

Cuando se trata de construir un perfil de la vida y trayectoria del artista es posible encontrarse con muchos hechos que se han convertido hoy en mito: “Con Calvo de Araújo la leyenda está siempre viva en quienes los recuerdan y nunca podremos tener otra certeza más que todo puede ser cierto, que todo puede ser posible en su vida” (Bendayán y Villar 2015, 42). El primero de esos grandes relatos se ha construido en torno a su nacimiento. Usualmente el autor para la prensa indica que nació a orillas del río Amazonas, aunque también hay versiones sobre su nacimiento en la frontera con Colombia o Brasil: “César Calvo de Araújo nació a orillas del Amazonas, vivió entre caucheros e indios y surcó en embarcaciones primitivas las grandes aguas” (Gómez Martínez). Finalmente, lo que es posible indicar con certeza es que fue inscrito por sus padres —Rafael Ángel Calvo y Sotomayor del Valle y María José de Araújo y Monteiro (Calvo Soriano)— en la Municipalidad de Maynas en la ciudad de Iquitos (fig. 55) y su nacimiento está fechado el 8 de junio de 1914.

Sobre la base de una serie de historias fascinantes, Calvo de Araújo sostiene también las características e intenciones de su obra que es posible resumir con su frase “la naturaleza fue mi escuela”. “Nací en las riberas del Amazonas. Soy hijo de ese territorio donde he vivido más de media vida conviviendo con los aborígenes, palpando sus necesidades y haciendo una verdadera aventura de mi existencia, a la vez nutriendo mi arsenal artístico con temas que han constituido lo mejor de mi obra” (Andrade 1955). Así Calvo se afirma, desde siempre, como autodidacta e indica a la selva como su fuente de inspiración y mayor referente.

Rafael Calvo y María José Araújo tuvieron siete hijos: Amanda, Leda, Rafael, Virginia, César, Guillermo y Laura (fig. 56). Posteriormente, además, Rafael Calvo tendrá dos hijas más, en un segundo compromiso, ellas serán Luzmila y Consuelo (Calvo Soriano). Inicialmente, la familia Calvo se ubicó, según algunas versiones en Yurimaguas (Solórzano, 25) y, otros afirman

que, a su vez, se había producido la crisis del caucho, la familia Calvo se trasladó a Iquitos (Solórzano, 26). Es en esta ciudad que Calvo de Araújo tomará clases de dibujo y pintura con Tito Pinedo Lazo, única figura que reconocerá como su maestro. También se dice que hacia 1928, ya recibía encargos para retratos, y que por su talento el prefecto del Departamento Temístocles Molina Derteano le ofreció una beca de estudios en la Escuela de Bellas Artes de Lima, ofrecimiento que fue rechazado por sus padres por la juventud del pintor (Solórzano, 26).

Luego, parte de la familia partirá a Brasil y Calvo de Araújo se dirigirá a la ciudad de Lima. En este momento, entre su estadía en Iquitos y Lima, se desarrollará otro hecho fundamental en la vida del pintor. Un supuesto viaje desde los 14 años, durante cuatro años, por la Amazonía en donde “aprendió a amarla y admirarla” (Calvo Soriano). Calvo de Araújo cuenta que durante este periodo vivió navegando por distintos ríos y aprendió diversos oficios como “joyero, burilador de lápices, mecánico y retocador de negativos” (Bendayán y Villar 2015, 43). Ya en Lima, alrededor de 1932, Calvo de Araújo llevó a cabo también diversas labores “en un taller de lápidas, en una joyería y en las peluquerías pintando a carboncillo modelos de peinados” (Calvo Soriano). Hasta que consiguió trabajo en el estudio *Ducommun* del Jirón de la Unión, retocando e iluminando negativos y fotografías (Calvo Soriano)

En 1935, llevó a cabo estudios de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Lima<sup>97</sup> (Bendayán y Villar, 43). El paso por la Escuela será muy corto, debido a que no coincidirá en los objetivos del Indigenismo imperante en la época, se cuenta que el propio José Sabogal le auguró poco éxito en la pintura (Solórzano, 27). Luego, en 1936, contrajo matrimonio con Graciela Soriano y tuvo con ella a sus hijos: Helwa, César<sup>98</sup>, Nania y Guillermo. Años después de otros compromisos nacerán sus hijos Igor, Tamara, Iván, Ángel, Rocío y Tatiana.

---

<sup>97</sup> “Según informe de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), en sus archivos se encuentra una única matrícula en el curso de dibujo del año 1935 y no se registran matrículas en otras asignaturas ni años” (Solórzano, 27).

<sup>98</sup> Su hijo es el poeta César Calvo Soriano (1940-2000), renombrado autor de numerosos escritos, poemarios y de la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981). En esta

La primera etapa del trabajo pictórico de Calvo de Araújo es descrita por Tomás Pizarro como *Verdigrís* —pensando en paralelo al periodo azul de Pablo Picasso— por el tipo de colores que inicialmente incluía la paleta del artista: “afirmo yo que Calvo se inició por la etapa VERDIGRIS como tonalidad general sus primeros y abundantes paisajes son de cielo gris tenues, horizontes verdes de flora y agua con reflejo exacto” (8). Un ejemplo de esta paleta se puede encontrar en obras como *Costa verde*<sup>99</sup> o *Niño muerto*<sup>100</sup> (fig. 57 y fig. 58). La obra de Calvo de Araújo se expuso por primera vez en el contexto de una muestra del grupo de los Independientes en diciembre de 1940<sup>101</sup> (fig. 59, fig. 60 y fig. 61) en la que también estaba incluido el trabajo de Víctor Morey. Este grupo no comulgaba con el estilo indigenista impartido desde la Escuela de Bellas Artes (Solorzano, 29) y reunía tendencias diversas.

Calvo de Araújo decidió incluir para esta muestra con los Independientes el retrato de Manuel Prado, pues sabía que el presidente estaría presente en la inauguración de la exposición. Este recibió con agrado el retrato y pidió que sea comprado y llevado a su despacho. Esta noticia que será reproducida en la prensa de la época, es muestra de la relación paradójica entre el pintor y la institucionalidad política: por un lado es un libre pensador con tendencias comunistas, pero que no deja de sentirse seducido por el poder (Bendayán y Villar 2015, 45).

---

novela describe un viaje a la región amazónica para conocer al legendario brujo Ino Moxo, e incluye voces y alusiones al pintor César Calvo de Araújo y a su obra. En diciembre de 2015, presenté una instalación sonora titulada *Las ideas que habitan el aire, como ánimas nos nutren, nos dan aliento* en Proyecto AMIL, que buscaba construir un diálogo entre la novela *Paiche* de César Calvo de Araújo y *Las tres mitades* de César Soriano. Queda como tarea pendiente aún un análisis a profundidad de las relaciones y diálogos existentes entre las dos obras.

<sup>99</sup> César Calvo de Araújo, *Costa verde* (1939). Óleo sobre lienzo, 25 x 45 cm. Colección Helwa Calvo Soriano (Bendayán 2015, 22).

<sup>100</sup> César Calvo de Araújo, *Niño muerto* (1940). Acuarela sobre papel, 56.5 x 73.5 cm. Colección Helwa Calvo Soriano (Bendayán 2015, 64).

<sup>101</sup>En esta exposición Calvo de Araújo expone, además del retrato del Presidente Manuel Prado, una serie de paisajes y escenas costumbristas amazónicas. El catálogo nombra las siguientes: Aguajal (Iquitos), Papayal (Iquitos), Canoeros (Río Pastaza), La Humisa (Iquitos), Pushando (Río Amazonas), Orcoshpa-Rumu (Muyuy-Iquitos) y Sinfonía en violeta.

Al año siguiente, en febrero de 1941, se llevó a cabo la primera individual del artista en el local nacional de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (fig. 62, fig. 63 y fig. 64) que incluyó sesenta obras en total. La exposición fue elogiada pero también criticada por la prensa. De ella, el periodista José Augusto Jiménez destacó su “ágil pincel”, “sencillez, autenticidad y profundo amor a la tierra” y “sugerente captación costumbrista” (Jiménez en Solórzano, 29). Mientras que Jorge Falcón señaló “la inmadurez del dibujo y la ingenuidad de ciertas composiciones” (Falcón en Bendayán y Villar 2015, 45). Se trata todavía de una etapa de aprendizaje del pintor, con dibujos y perspectivas no siempre bien logrados, marcada por la paleta verdigrís.

En el mismo 1941, Calvo de Araújo vuelve a Iquitos y lleva a cabo una exposición individual en la ciudad, en el contexto de las celebraciones del Cuarto Centenario del Descubrimiento del Amazonas. A partir de ese momento, volverá continuamente a la Amazonía, con el objetivo de nutrirse de imágenes para trasladarlas a sus lienzos (Solórzano, 29). Calvo de Araújo siempre se construirá en sus intervenciones en prensa como un autodidacta fuera de cualquier escuela o estilo de su tiempo y solo conectado con su necesidad irrefrenable de representar la región amazónica. Cuando se le pregunta sobre su academia responde: “Mi academia ha sido y es la selva. De ella he arrancado y a ella voy en procura de motivos inexplorados; en busca de solaz, de vida, de inspiración sana, de poesía y del afecto del montañés” (*El Diario* 1954). Y cuando se le consulta sobre sus maestros explica: “Para mí fueron y han sido siempre la vida y la naturaleza. La vida enseñándome humanidad y la naturaleza amor, color, belleza [...]” (*El Diario* 1954).

La segunda exposición individual de Calvo de Araújo se llevó a cabo en el Aero Club de Lima, en octubre de 1942 (fig. 65). De lo presentado en esta muestra, Carlos Raygada de *El Comercio* destaca el valor de crónica documental del realismo temático, que el artista podrá mejorar desarrollando su capacidad interpretativa (Solórzano, 30). En este mismo año inicia la escritura de su novela *Paiche* (fig. 66) que se publicará finalmente en 1963 en Arequipa, una

novela de narrativa tradicional, sumamente descriptiva, que presenta la Amazonía como un espacio de viaje continuo y de movimiento, y una tierra pródiga, en la que todo se reproduce. Se destaca en ella la comunión de los personajes con la naturaleza y, al mismo tiempo, la explotación que sufren los ciudadanos amazónicos. En la comunidad central de la novela nadie es jefe de nadie. Todos son iguales y son invitados a aprender y a reunir el conocimiento que les permita acceder a una supervivencia, a través del uso responsable de los recursos de la Amazonía (Vidarte 2015, 34). Calvo describe el tema que aborda su novela de la siguiente manera:

[...] trata de la realidad de la vida en la selva; de aquella vida dura y desamparada que cargan sobre sus hombros desnudos los indios de ese verde cosmos [...]. A esta obra pienso haber trasladado el flagelo explotativo, la ausencia del amparo social, la tortura de la miseria, la lucha contra el hambre, las fieras y el hombre blanco, las necesidades anhelos y esperanzas nunca alcanzadas por los amazónicos (*El Diario* 1954).

Calvo de Araújo no solo escribe una novela, entre su diversa producción literaria, destacan sus crónicas que demuestran un conocimiento valioso de la naturaleza amazónica, su descripción como un espacio legendario y un interés por compartir esas ideas como parte de su proyecto integral para promover los saberes de la selva peruana. Su descripción del shuyo, para una crónica publicada en *El Colombiano*, de Medellín, el 4 de enero de 1956 es muestra de esto:

Es muy posible que el 'shuyo' sea el único pez amazónico al cual le gusta y atrae la música. Contadas son las personas que saben de este acierto, no así los pescadores profesionales, oriundos y conocedores del lugar, quienes tienen hasta una tonadilla triste y de notas prolongadas, que entonan silbando para atraerlos y pescarlos.

Se encuentran también entre sus obras, crónicas de exposiciones de su época, como la de la exhibición de Manuel Morales Guzmán, publicada en *El Pueblo* de Arequipa, el 20 de noviembre de 1959, o ensayos sobre literatura como el dedicado a la obra del escritor Florencio de la Sierra y publicado en el *Diario de Nueva York*, el 22 de julio de 1951. Además, Calvo de Araújo lleva a cabo un apologético a figuras heroicas como el sargento Fernando Lores Tenazoa, héroe del conflicto del Putumayo, que acompaña con un retrato hecho por él mismo.

Calvo de Araújo propone su literatura y su obra pictórica, desde su perspectiva, como una manera de redimir al indio amazónico y defiende la necesidad de una intervención del Estado para mejorar la condición de vida de los ciudadanos:

[Es necesario] que los gobiernos [...] emprendan un plan vasto para redimir al indio de la apremiosa situación en que vive, de su miseria de siglos. Igualmente que las entidades benéficas estiren sus influencias hacia esas zonas que tanto las necesitan. [...] Hay que crear las nuevas necesidades dándoles semillas, herramientas de trabajo, servicios médicos, etc (Andrade).

Su intención de siempre definirse como autodidacta y solo seguidor de la naturaleza amazónica, se conjuga con su intención de afirmación de los problemas sociales de la región. Aunque su visión del indígena amazónico se mantenga sumamente idealizada, bajo los parámetros del *buen salvaje*:

Hay una doctrina elemental en la selva que desconoce el odio. Simplemente se quiere o no sin odiar nunca. Hasta las rivalidades de amor se dirimen en un plano de hombría sana. Las armas no han servido nunca para matar entre los aborígenes. Sirven únicamente para obtener el diario sustento (Andrade).

Su viaje a Brasil se produjo en 1944, enviado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, como Embajador Visual y Cultural de Perú (Bendayán y Villar, 46). Primero, en enero, expuso en el Hotel Central de Belém do Pará (fig. 67, fig. 68 y fig. 69) una serie de retratos, que incluía a los intelectuales, escritores y cineastas más destacados del medio belenense. El periodista Mario Cuoto, describe en enero de 1944 el trabajo del artista, presentado en Belém, de la siguiente manera: “César Calvo de Araújo es uno de los mayores paisajistas de América del Sur [...] como retratista, posee el mismo vigor y la misma originalidad como paisajista”. En la edición del 12 de enero de 1944, de la *Folha Vespertina*, también en Belém, se afirma: “El Brasil está conociendo a un gran pintor de América. Un pintor cuyo nombre no tardará en ser lanzado a través del mundo, pues su obra está destinada a quedar para el futuro como una marca de nuestra época”.

Luego, en junio del mismo año, llevó a cabo su exposición en Río de Janeiro en la Asociación Brasileña de Prensa (fig. 69 y fig. 70). Y en esta ciudad entró en contacto con sus hermanos Laura, Guillermo y Amanda que vivían en Brasil. Este encuentro está plasmado en

algunas fotografías familiares (fig. 71) y en el retrato que el pintor hizo de su hermano Guillermo (fig. 72). En la muestra de la ABI (fig. 73), Calvo no solo incluye lienzos de tema amazónico, sino algunas vistas del paisaje del Cusco y Puno, seguro como requisito del Ministerio de Relaciones Exteriores que buscaba un Embajador del Perú, en Calvo de Araújo y no solo de la Amazonía (Bendayán y Villar 2015, 46). Sus años de vida y trabajo en el extranjero son tiempos de investigación en su pintura e intercambio fructífero de ideas con sus contemporáneos. Es un momento que cambiará el rumbo de sus futuras propuestas y consolidará su interés en una visión panamazónica de desarrollo. En estos países crea paisajes amazónicos, pero con mucha intensidad, y perfecciona su labor como retratista (Vidarte 2015, 32).

Conforme va madurando la propuesta pictórica de Calvo de Araújo se decantará por dos vertientes diferentes: primero, un trabajo concentrado en destacar las características del paisaje, luego, una destacada labor como retratista. Usualmente el trabajo del paisaje o retratos de los indígenas amazónicos los desarrollará con la espátula y los retratos, específicamente, los encargos de las élites de Medellín, Belén, Nueva York, entre otros, con una pincelada de fina factura. Ésta marcada diferencia, se percibe en el contraste entre sus retratos más académicos como el *Retrato de Manuela Ballón*<sup>102</sup> (fig. 74) o *Retrato de Dama*<sup>103</sup> (fig. 75) y sus obras como *Orquídeas y guacamayos*<sup>104</sup> (fig. 76) o *Rostro de indio*<sup>105</sup> (fig. 77), que además no representan a un personaje en particular, sino una colectividad.

Hacia 1945 Calvo de Araújo está de vuelta en Iquitos como agente activo de la escena artística. Luego, en 1947, recibirá el encargo del R. P. Avencio Villarejo de producir los murales para la Iglesia Matriz de Iquitos<sup>106</sup>. Se cree que, a diferencia de lo que indican algunas fuentes,

---

<sup>102</sup> *Retrato de Manuela Ballón* (1962), óleo sobre tela, 123 x 113 cm. Colección Museo Histórico Municipal de Arequipa "Guillermo Zegarra Meneses" (Bendayán 15, 73).

<sup>103</sup> *Retrato de dama* (1956), óleo sobre tela, 45 x 55 cm. Colección particular (Bendayán 15, 79).

<sup>104</sup> *Orquídeas y guacamayo* (1959), óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Colección Casa Morey.

<sup>105</sup> *Rostro de indio* (ca. 1952), óleo sobre tela, 44 x 36 cm. Colección Familia Pérez Restrepo (Bendayán 2015, 99).

<sup>106</sup> Este trabajo del pintor ya ha sido analizado en el capítulo 1 de la presente tesis, subcapítulo 4.

es posible que también sea 1947<sup>107</sup> el año en que Calvo producirá los murales del Palacio Municipal de Maynas, lo que haría posible construir un paralelo interesante entre la intención del pintor de constituir una memoria histórica marcada por la presencia religiosa y española en la región.

El pintor recibió una invitación formal para exponer en los Estados Unidos en 1949, lo que fue recibido como un gran acontecimiento, especialmente en la escena artística limeña (Bendayán y Villar 2015, 47). En Nueva York, llevó a cabo numerosas pinturas en las que representó a la élite de la ciudad, entre ellos destaca el retrato que hizo de Jasper Mc Levy, alcalde de Nueva York y que presentó en el Sterling Community Center (fig. 80) (Bendayán 2015 y Villar, 47) en su exposición de 1949. En los Estados Unidos conocerá a Iván Restrepo, quien lo invitará posteriormente a viajar a Colombia. Allá llegará para realizar el retrato de María Eugenia Rojas, la hija del presidente Gustavo Rojas Pinilla (fig. 81) (Bendayán 2015 y Villar, 49). Luego, Calvo de Araújo se ubicó en Medellín y tuvo gran éxito como pintor entre la élite de la ciudad, por lo que desarrolló un sinnúmero de retratos por encargo. Además, continuó desarrollando en la ciudad trabajos para Restrepo. Así destaca su presencia en la ciudad la prensa de la época:

Desde hace cerca de un mes, Calvo de Araújo se encuentra en Medellín. Vino con el propósito de ejecutar diversos trabajos para el Sr. Iván Restrepo, cuya residencia campestre adornan cerca de 30 cuadros y para el cual ha ejecutado un cuadro de proyecciones (5 metros de largo, por dos de alto) denominado “El ballet de los aguajes” (fig. 82). Ha pintado, además, cerca de media docena de retratos de personas que atraídos por su fama se han acercado hasta su improvisado taller [...] (Mejía)

---

<sup>107</sup> Las dudas sobre la fecha se inician por tres razones diferentes, primero por la clara diferencia de edad que se refleja entre el rostro del pintor en las fotografías que envía a su familia cuando se encuentra pintando los murales (fig. 96 y fig. 97) y sus retratos alrededor de 1963 (fig. 78 y fig. 79). Luego, porque se encontró un artículo, original de Pedro María Mejía de *El Espectador* de Bogotá del 10 de enero de 1952, reimpresso por Luis Alfonso Navarró Cáuper, el 2 de febrero de 1952, en el que ya se consigna el hecho de la creación de los murales y se ubica en 1947. Finalmente, se indica en diversas fuentes que en la inauguración se cuenta con la presencia de Monseñor José García Pulgar, Vicario Apostólico de Iquitos que murió en 1954. Ahora, no ha sido posible comprobar estas dudas, pues sería necesario sumar las fuentes de publicaciones periódicas de la ciudad en 1947, esto ha sido imposible debido a que se encuentra inaccesibles en la Biblioteca Amazónica, hasta que sea posible su restauración. Después de esto se espera encontrar fuentes que brinden el apoyo necesario para proponer la nueva fecha de creación de los murales de Calvo de Araújo.

Su siguiente gran exposición se llevó a cabo en la ciudad de Lima en el Aero Club del Perú en julio de 1959 (fig. 83). Esta sería la más grande exhibición de toda su carrera, que incluyó ochenta y cuatro obras en total. Destacando entre ellas, el hoy extraviado *Cristo de la Selva* (fig. 84) y su *Autorretrato a los 82 años* (fig. 85), también hoy no ubicada. Se conoce que a partir de 1965, decidió alejarse de la ciudad y vivir internado en la selva (Solórzano, 38) Así volvió realidad su idea de una granja cooperativa en la Amazonía que había representado en su novela *Paiche*, en un afluente del río Utuquinía, muy cerca de Pucallpa. Así en la comunidad de Santa Sofía, ubicó su granja “Shapshico” (demonio del monte) (Bendayán y Villar 2015, 54). El proyecto de Shapshico se verá truncado, hacia finales de los años sesenta, por problemas de salud de Calvo de Araújo (Bendayán y Villar 2015, 56). El pintor falleció, finalmente, el 21 de octubre de 1970, a los sesenta y cinco años, como consecuencia de un cáncer al pulmón. Sus amigos y miembros de la intelectualidad iquiteña publicaron en diversas revistas y periódicos numerosas semblanzas de su vida. Entre ellas se encuentra la de Navarro Cáuper que lo describe de la siguiente manera:

Era un artista de verdad, sin mistificaciones y aferrado a la naturaleza, de la cual extrajo todo ese bello colorido de que revistió sus cuadros y sus telas. [...] Paseó su privilegiado arte sin jactancia alguna, porque su espíritu, sí rebelde, supo ser también estoico, comprensivo y amable, con esa majestuosa serenidad que parecía esparcir sus rubias y pobladas barbas (*El Eco*, 21 de noviembre de 1970).

### **3.2. Antonio Wong Rengifo. Bajo el sol de Loreto / Datos biográficos, exposiciones y desarrollo de su propuesta fotográfica y cinematográfica**

Antonio Wong Rengifo es reconocido en las publicaciones de su época como un “auténtico artista” o “artista innato” que destaca por su “inquebrantable constancia y la delicadeza de su obra” (C.N.I., 9). Su infancia y adolescencia son sumamente idealizadas comentando que vivió “entre fotos, anzuelos, cartuchos, y tipos de imprenta; deslizándose por los ríos amazónicos o jugando en el campo del José Pardo” (Rojas, 21). Finalmente, siempre se enfatiza su labor interdisciplinaria para dar a conocer a la región amazónica peruana: “con sus

fotos, películas y excursiones hizo conocer la belleza del paisaje amazónico del que siempre se declaró enamorado” (Rojas, 19)

Wong Rengifo fue destacado fotógrafo y cineasta (fig. 86, fig. 87 y fig. 88) pero también incursionó con mucho éxito en las labores periodísticas como reportero y, posteriormente, editor. Además, fue deportista parte de la representación de Maynas y del José Pardo, y pionero del ecoturismo en la región. Nació el 1 de marzo de 1909<sup>108</sup> en Iquitos, sus padres fueron Francisco Wong Siam, de origen chino, y Beatriz Rengifo, nacida en Tarapoto<sup>109</sup> (Hombres del Amazonas, 169). En 1927, Antonio Wong contrae matrimonio con Juana Pereira Paredes, con quien tendrá un hijo, Antonio Enrique Wong Ferreira, ese mismo año (Arias, 107). Además, en un segundo compromiso tendrá una hija: Dora Wong Angulo (Vidarte 2016).

En 1923, viaja a Europa con su hermano José K. Wong e ingresa con “notas sobresalientes” al Colegio Nacional de Lisboa. Sus estudios los lleva a cabo en Lisboa entre 1925 y 1926 (Rojas, 19). Luego de adquirir conocimientos básicos de la técnica fotográfica y el trabajo de laboratorio, instala su estudio en 1927 en el Jr. Lima (Hombres del Amazonas, 169). También se conoce, hacia 1932, su estudio de la calle Próspero N° 348 y dos locales más, correspondientes a mediados de 1930 en el Jr. Lima 208-210 y en la misma calle en el N° 281 (Chaumeil y La Serna, 240). En 1936, en los anuncios publicitarios se presenta como *Estudio foto film A. Wong y Hermano* en sociedad con su hermano Santiago Wong, luego pasará su estudio a conocerse como *Foto Wong*. El estudio fotográfico siempre fue un negocio familiar, al que Antonio Wong incorporó luego a sus sobrinos y familiares cercanos.

---

<sup>108</sup> La fecha de su nacimiento aparece indicada con múltiples variantes en diversas fuentes: el 1 de marzo de 1906 (Najar), 1 de marzo de 1909 (Ramírez, 14) o el 5 de marzo de 1910 (Hombre del Amazonas). Aquí se consigna la fecha de 1 de marzo de 1909, pues es la que más se ajusta a la edad que se afirma tenía al momento de su muerte, que aparece como 56 años en todas las fuentes. Antonio Wong muere el 7 de noviembre de 1965.

<sup>109</sup> En otras publicaciones se indica que la madre de Wong Rengifo era natural de Moyobamba (Ramírez, 14). Aquí se ha decidió consignar los datos provenientes de la publicación *Hombres del Amazonas*, pues es la que de mayor certeza según los datos corroborados por los familiares del fotógrafo (1938).

El trabajo en su estudio se desarrollaba de manera muy cuidadosa y con un retoque fino y manual. Sus sobrinos Herman Wong del Águila y Raúl Wong se encargaban de llevar a cabo ese retoque con un lápiz de cera. Pero siempre se manejaba solo una intervención delicada como recuerda Herman Wong: “Mi tío era un hombre especial, sabía bastante y retocaba solamente pequeños detalles. Me decía, si tú vas a borrar una arruga entonces ya no es una fotografía, tiene que ser una imagen natural” (Vidarte, 2016). Se cuenta además que Antonio Wong prefería utilizar el agua de lluvia para revelar las fotografías, pues consideraba que de esa manera la imagen se fijaba con mayor precisión (Vidarte, 2016).

En *Foto Wong* se desarrollaban retratos por encargo, pero también se dedicaron a trabajar fotografías de los paisajes amazónicos, tanto urbanos como naturales, de los ciudadanos de la Amazonía, especialmente escenas ribereñas, de los animales exóticos y tomas en movimiento de las aguas del Amazonas y del Nanay, muchas de las que luego se trasladaron a las postales (Najar). Con estas fotografías “contribuyó en difundir la imagen de la Amazonía loreтана en el resto del país y el extranjero” (Chaumeil y La Serna, 240), así “en Fiestas Patrias o Navidad sus postales recorrieron el mundo entero como verdaderos mensajes de amistad loreтана” (Rojas, 19). Los temas favoritos para fotografiar de Wong fueron por sobre todo los paisajes, especialmente al atardecer, a eso se sumaban las imágenes del río, que solían incluir a los pescadores (fig. 107 y fig. 113). La pesca era una de sus actividades predilectas y solía salir en expediciones para pescar, lo que le permitía al mismo tiempo fotografiar (Vidarte, 2016).

Una de las técnicas que logra desarrollar en su taller es el fotograbado, lo que le permitió también ilustrar las publicaciones de las que participó. Así instaló un taller de fotograbados de la ciudad (Ramírez, 14), lo que hizo que las empresas de publicidad de Iquitos ya no tuvieran que recurrir a estudios de Lima o Manaos (Hombres del Amazonas, 169-170). Como fotógrafo fue reportero de *El Oriente* y otras publicaciones iquiteñas, además a partir de 1932 fue colaborador de *La Prensa* y *El Comercio* (Ramírez, 14). A mediados de la década de

1930, fundó junto a Luis Alfonso Navarro Caúper la revista deportiva *Loreto Gráfico* (fig. 89). Algunos años después, creo el diario Loreto Gráfico del que fue propietario y director en la década de 1950. Para este diario colaboraron destacadas personalidades como Moisés Bendayán, César Calvo de Araújo y los jóvenes Javier Dávila Durand, Mauro Llerena y Carlos Arévalo Pezo (Arias, 109). Las fotografías de Antonio Wong además fueron incluidas en “Así es la selva. Estudio geográfico y etnográfico de la provincia de Bajo Amazonas” (1943) del padre Avencio Villarejo, junto a fotografías del propio sacerdote y en otras publicaciones como “Heraldos de la fe. Homenaje a Monseñor José García Pulgar” de 1942.

Al parecer, Wong se desempeñó también como reportero de guerra para las Fuerzas Armadas del Perú. “Se conoce un álbum con su firma que contiene fotografías del Conflicto de Leticia [...] y aparentemente, también habría estado presente en la zona de Conflicto con el Ecuador (se conocen 17 fotografías con su sello en el Archivo Histórico de Límites, fechadas en 1938) (Chaumeil y La Serna, 240). Se conocen además fotografías de Antonio Wong —con sello “Foto Wong”— de vistas de Iquitos al momento de la reincorporación de Leticia al Perú fechadas el 5 de setiembre de 1932 (Chaumeil y La Serna, 32).

A su vez, se consignan filmaciones del propio Wong del conflicto con Colombia de 1932 e inicios de 1933. Luis Alfonso Navarro Cáuper cuenta que esta cinta se presentó en Iquitos con mucho éxito y luego fue llevada a Lima en donde solo se pudo exhibir de manera restringida, pues ya se había firmado el Protocolo de Río de Janeiro que había puesto fin al incidente fronterizo. Aparentemente, fue exhibido en Palacio de Gobierno y elogiado por personalidades de los poderes del Estado. Se buscó además que el Gobierno comprara el material fílmico, pero esto nunca se concretó (Navarro Caúper 1942, 21).

En diversas fuentes se destacan múltiples exposiciones llevadas a cabo por Antonio Wong en el Perú y el extranjero. Además, se menciona una exposición de, su hermano y socio, Santiago Wong que se presenta en Lima hacia 1947 (Chaumeil y La Serna, 241). Se cuentan por ejemplo exhibiciones de Antonio Wong en Iquitos, Lima, Trujillo, y luego Manaos, Belém y Río

de Janeiro en Brasil. Es muy probable que las exposiciones en Brasil hayan sido sumadas con el paso de los años en los recuentos sobre su vida como una forma de acrecentar y validar su legado —sobre la base del mito del triunfo en el extranjero— ya que de ellas no se han encontrado fuentes precisas.

*El Eco* del 20 de noviembre de 1942 cuenta la partida de Antonio Wong, desde Iquitos hacia Lima, llevando sus fotografías para participar del Concurso para la realización de la Exposición Amazónica de 1943. Al parecer sus obras no fueron incluidas en la selección final de la mencionada exposición, pues no aparece consignado en las publicaciones de la época como participante, o tal vez fueron incluidas como material sin consignar autoría. Las exposiciones de las que se ha podido encontrar numerosos artículos periodísticos son la muestra que lleva a cabo en 1951 en el Palacio Municipal de Lima y la que, en 1959, desarrolla junto a Víctor Morey en la Universidad Nacional de Trujillo, como parte de los eventos de la Primera Semana de Loreto en esa institución.

La exposición en el Palacio Municipal de Lima en 1951 se produce con el auspicio de Touring y Automóvil Club del Perú (*El Eco* 1951) y se titula: *Conozca Loreto. Exposición Fotográfica de la Selva del Perú* (Bardales, 241). Según la prensa iquiteña la muestra recibe una gran acogida de parte del público limeño, lo que se contradice por lo afirmado por Herman Wong, quien más bien comenta que debido a una gran falta de publicidad la muestra no tiene el éxito que se esperaba (Vidarte, 2016).

La Exposición Amazónica en la Universidad Nacional de Trujillo se llevó a cabo en setiembre de 1959. La muestra se presentó primero en el local de la Universidad y luego se trasladó al local de la Federación de Empleados Bancarios (FEB) debido a protestas de los alumnos en contra de las políticas de la Universidad (*La Industria*, 26 de setiembre 1959), totalmente ajenas a la muestra. La exhibición incluyó “animales disecados (reptiles, pájaros y peces), pieles flores y maderas” (*La Industria*, setiembre de 1959) y en simultáneo las fotografías de Antonio Wong Rengifo y las pinturas de Víctor Morey y Américo Pinasco. Como

parte de las actividades de la exposición se desarrollaron conferencias y se presentó el documental *Policromías de la Selva* obra de Wong Regifo y, además, se llevó a cabo un concierto en el que la Orquesta Sinfónica de Trujillo, bajo la dirección de Francesco Russo, interpretó el vals *Bajo el Sol de Loreto* también de la autoría de Wong (Pilco, 9).

A lo largo de su trayectoria, Wong recibe numerosos reconocimientos, entre los que es posible mencionar el diploma y medalla de oro otorgados por la Municipalidad de Maynas y el premio otorgado en 1958 por la Sociedad Geográfica Nacional en el concurso parte de la celebración del setenta aniversario de dicha institución, en el que las fotografías de Wong son reconocidas como el mejor paisaje (La Industria, 29 de setiembre de 1959). Además, ya en 1992 la Biblioteca Amazónica nombró “Antonio Wong Rengifo” a una de sus salas (Ramírez, 16).

Sumado a su labor fotográfica el gran aporte de Antonio Wong se da en sus proyectos cinematográficos. Todo inició cuando, en 1928, adquirió un proyector y empezó a exhibir películas para el público iquiteño. Un año después compró su primera cámara filmadora de 35 mm e inició sus primeras filmaciones (Ramírez, 14). Wong fue “camarógrafo, guionista, productor, director, revelador y montajista de sus filmes” (Bustamante, 231). Sus películas son las únicas de corte profesional rodadas en una provincia peruana en la década de 1930 (Bedoya, 35).

Entre 1931 y 1934, creo estampas históricas sobre la vida de Loreto, que reunió bajo el título de *Revista Loreтана* (Ramírez, 14). De esta manera creó “una crónica cinematográfica de las actividades cotidianas en toda la región” (Bedoya, 35). Se sabe de la existencia de siete de estas “revistas” en blanco y negro que reúnen escenas como: “el conflicto con Colombia en el frente del Putumayo (1932), la parada militar de Iquitos el 7 de mayo de 1933, la llegada de la Comisión de la Liga de las Naciones a Leticia (1933), el sepelio del Sargento Lores (26-10-33), la carretera de Punchana, la construcción del Hospital de Iquitos, la inauguración del Palacio

Municipal, etc” (Ramírez, 15). Muchas de estas películas eran adquiridas y llevadas al extranjero (Vidarte 2016).

En diciembre de 1936, se exhibió en el Cine Bolognesi y Alhambra de Iquitos su primer largometraje y una de sus obras más reconocidas: *Bajo el sol de Loreto*<sup>110</sup> (Navarro Cáuper 1942, 21 y Bedoya, 38). Todas las fuentes que mencionan la película en su época coinciden en destacar el gran esfuerzo que debió realizar Wong para sacar adelante el proyecto de este film. Él financió íntegramente la película y llevó a cabo las labores de “libretista, camarógrafo, realizador, productor, montajista y difusor” (Bardales, 241). *Bajo el sol de Loreto* era una película silente —de una hora y cuarenta y cinco minutos de duración— que representaba el trabajo desde una clara perspectiva regional: “trasladaba a los espectadores a la gloriosa época de los caucheros y a las sudorosas y sangrientas faenas de los indios jornaleros (Rojas, 19).

Para la filmación de “Bajo el sol de Loreto” Wong se trasladó al río Napo y se internó en la selva siguiendo el río Tarapoto, hasta entrar en contacto con los aushiris (Navarro Cáuper, 21). Además, la película incluyó escenas de las polvorientas calles de Iquitos de la época y la frontera con el Ecuador, cerca de la guarnición del Cabo Pantoja (Bardales, 241). La protagonista fue Deidamia Pinedo Díaz, quien falleció una año después de estrenado el film (Bardales, 241). La obra incluyó, además, escenas a colores, producidas pintando con acuarelas sobre la película Kodak.

En esta película es posible identificar la recurrencia de los grandes temas protagónicos de la obra de Wong: los atardeceres en la selva y el movimiento del río. Estos luego serán la base sobre la que construirá su nueva propuesta estética para la representación de la Amazonía peruana. En los años siguientes, Wong continuará con sus proyectos cinematográficos, pero ahora íntegramente a colores. Así desarrollará “Luces y sombras de

---

<sup>110</sup> Las copias conservadas de *Bajo el sol de Loreto* se encuentran actualmente en proceso de restauración, se espera pronto contar con ellas para producir una investigación que relacione esa obra con el imaginario presentado en la presente tesis.

Loreto”, estrenado el 18 de diciembre de 1941 en Iquitos —que además se presentó durante la celebración del IV Centenario del descubrimiento del Amazonas en Lima (Bardales, 241)— *Polícromías loretanos* con estampas costumbristas y folclóricas, de veinte minutos de duración, y *Conozca Loreto* de 1950, destinado a promover el turismo que mostraba paisajes de la región y la celebración de las Bodas de Plata del Club Deportivo CNI (Ramírez, 15).

Las expresiones artísticas de Antonio Wong incluyeron también la música. Entre sus composiciones destacan piezas que luego se han convertido en la base de la identidad musical loreтана como *Bajo el sol de Loreto* un vals lento de corte vienés (Rojas, 20), casi un himno regional compuesto para la película de Wong del mismo nombre (Villar, 250). Wong se convierte así en uno de los pioneros del vals amazónico, sus composiciones fueron interpretadas, entre 1940 y 1960, por la Sinfónica de Manaus y la Sinfónica de Trujillo (Arias, 108). Entre otras sus obras musicales destacan: *Entre tú y yo*, *Amanecer*, *Selva virgen*, y *Ana María* (Arias, 108).

Finalmente, Antonio Wong también es calificado como pionero del ecoturismo en la Amazonía (Najar). Así su “habilidad en la navegación, la caza, la pesca, la fotografía y su gran cordialidad fueron la base para la implantación de la industria turística en la región” (Rojas, 20). Su participación en el negocio turístico se inició con la compra de un deslizador —primero un peque-peque sencillo (Vidarte 2016)— con el que empezó sus viajes hacia el río Manítí , afluente del río Amazonas, llevando turistas estadounidenses, franceses y japoneses (Najar). Luego, en 1950 crea la empresa “Wong Amazon Tours” (fig. 90) ubicada en la quinta cuadra del Jr. Lima (Rojas, 20) y construye un albergue para turistas a orillas del río Manítí, la primera casa hospedaje que se crea en la Amazonía. De esta manera, sus innovaciones con la fotografía, el cine y las postales se constituyen en un proyecto integral para dar a conocer una imagen renovada de la Amazonía. Finalmente, Wong Rengifo muere el 7 de noviembre de 1965 debido a un cáncer al pulmón (Vidarte 2016 y Arias, 109).

### 3.3. Contra “el pueblo sin tiempo”: los murales de César Calvo de Araújo

En el segundo capítulo de la presente tesis, se explicó como el discurso oficial del Estado peruano sobre la Amazonía se sostiene sobre la definición de esta región como un espacio sin historia y sin memoria. Esta estrategia les permite sostener la defensa de ciertos territorios limítrofes, en disputa, afirmando un pasado peruano en las figuras de los conquistadores, los incas y los misioneros, todos agentes externos a la región, pero aparentemente los únicos con capacidad de afirmar propiedad sobre el territorio. César Calvo de Araújo es un pintor consciente de estos vacíos históricos y por eso dedica parte de su trabajo a la creación de murales que contribuyan en la creación de una identidad regional, primero en la Iglesia Matriz de Iquitos y, posteriormente, en el Palacio Municipal de Maynas<sup>111</sup>. En este capítulo se buscará sustentar que al crear los dos murales del Palacio Municipal, Calvo de Araújo se enfrenta directamente al paradigma de “el pueblo sin tiempo” —afirmado desde el discurso del Estado y de algunos intelectuales limeños de la primera parte del siglo XX— al construir pinturas que constituyen un imaginario histórico para Loreto.

El Palacio Municipal fue construido en 1943, durante el gobierno de Manuel Pardo, siendo alcalde de la ciudad Luis García Torres (Bendayán 2015B), todavía en medio de las celebraciones por el cuarto centenario del Descubrimiento del Amazonas. Las pinturas se ubicaron en la Sala Ramón Castilla, escenario de las ceremonias oficiales más importantes de la región. Los murales creados por Calvo de Araújo representan dos hechos fundacionales para la historia amazónica y, en específico, para la historia de Iquitos. El primero, es el encuentro del río Amazonas por parte de Francisco de Orellana (fig. 93), el 12 de febrero de 1542. El segundo es la llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla a la aldea de Iquitos en 1864 (fig. 94).

---

<sup>111</sup> Como ya se ha explicado, los murales del Palacio Municipal de Maynas se encuentran fechados en 1963, aunque hay muchos indicios para pensar que más bien se crearon en 1947, el mismo año que los murales de la Iglesia Matriz. Queda el trabajo pendiente de revisar los archivos de la Hemeroteca de la Biblioteca Amazónica —cuando nuevamente se encuentren disponibles— para corroborar las fechas precisas, aún hoy en discusión.

El mural que representa a Orellana lo muestra sosteniendo una bandera —con las posteriores restauraciones hoy es imposible identificar a que nacionalidad corresponde, en particular— en la parte central de la composición, acompañado de un grupo de conquistadores, entre los que destaca la figura del sacerdote Fray Gaspar de Carvajal. A su vez, detrás de los personajes principales aparecen otros españoles, algunos de ellos heridos. Finalmente, en la orilla del río se encuentra la embarcación española, con todavía parte de la tripulación. Enmarcando la imagen se encuentran tres personajes indígenas, uno femenino hacia el lado izquierdo de la composición y dos masculinos hacia el lado derecho, uno de ellos muerto. En la versión actual del mural, el indígena que aparecía muerto, en la parte inferior de la composición, ha desaparecido y en su lugar se ha ubicado espesa vegetación.

El mural que contiene la llegada de los vapores, en 1864, muestra las construcciones precarias de la aldea de Iquitos y dos de las embarcaciones enviadas por el presidente Ramón Castilla, una en la orilla y otra navegando. En el medio de la composición se desarrolla el izamiento del Pabellón Nacional acompañado de militares y miembros de la comunidad en general. La versión creada por Calvo de Araújo, originalmente, incluía muchos detalles en las edificaciones y viviendas de la escena, con las posteriores intervenciones, estos se han oscurecido o perdido en su totalidad.

Los temas representados por el pintor son de suma relevancia para la construcción del imaginario histórico de la región. Las escenas relacionadas con la Conquista habían sido poco representadas por la pintura, en América Latina, hasta finales del siglo XIX (Majluf 2011, 63), y en el caso de las escenas del Descubrimiento de Orellana —aún después de las celebraciones del Cuarto Centenario— eran muy escasas<sup>112</sup>. En el caso particular de la llegada de los vapores, se trata además del hecho que se toma como “fundación” de Iquitos, y Calvo de Araújo pinta “la primera imagen que recrea este hecho que se populariza y reproduce” (Bendayán 2015, 185).

---

<sup>112</sup> Una de ellas sería la del monumento de Víctor Morey, analizado en el primer capítulo de la presente tesis.

En algunas fotografías enviadas por Calvo de Araújo a sus familiares, del proceso de trabajo de los murales, se encuentra cierta información adicional sobre los temas tratados y las intenciones detrás del proyecto. Sobre el proceso de la pintura en sí es posible reconocer el uso de andamios en las fotografías (fig. 95). El pintor, además, hace hincapié en el uso de cintos de seguridad y la necesidad de almorzar sobre las estructuras para no perder mayor tiempo. El corto tiempo de trabajo es también un tema en esta correspondencia. Al parecer el pintor tenía algunos problemas de salud, describe los pies hinchados y mucho dolor, pero aun así es obligado a trabajar día y noche para culminar con la obra. Otro detalle interesante está en la decoración adicional que Calvo de Araújo incluyó, en paralelo a los murales. En una de sus fotografías se puede alcanzar a ver el dibujo plano de una mujer desnuda descrito por el autor en la misma fotografía (fig. 96). Hoy toda esa decoración adicional se encuentra perdida y fuera de cualquier registro. Asimismo, Calvo de Araújo indica que ha ubicado su autorretrato como parte del grupo de conquistadores que acompaña a Orellana (fig. 97), detalle que será analizado más adelante. Finalmente, estas fotografías permiten ver características de los originales hoy perdidos —como la inclusión del indígena muerto— y una factura precisa, detallada y mucha más realista, que con el paso del tiempo y las intervenciones múltiples, en las pinturas originales, se ha perdido completamente.

Una anécdota en torno al momento de inauguración de los murales, ha sido descrita en múltiples ocasiones en notas periodísticas sobre estas pinturas. Se cuenta que en este evento de celebración, Monseñor José García Pulgar La Torre<sup>113</sup> increpó a Calvo de Araújo la veracidad de los hechos retratados en su mural sobre la hazaña de Orellana, cómo él podía saber cómo se había desarrollado ese encuentro. Y se dice que él respondió “Sé que fue así, yo estuve allí” (fig. 98) (Bendayán 2015B), señalando a su vez su autorretrato ubicado al lado del

---

<sup>113</sup> “Elegido Obispo Titular de Botri y Vicario Apostólico de Iquitos el 5 de julio de 1942. Murió el 31 de enero de 1954”. (Episcopologio del Vicariato Apostólico de Iquitos) Como ya se ha indicado, estos datos suman a las dudas sobre la fecha real de creación de los murales. Si este evento con Monseñor José García Pulgar es comprobado por diversas fuentes, cómo se podrían haber hecho los murales en 1963, si Monseñor falleció en 1954.

propio Orellana (fig. 58). Otra versión recogida por Pedro María Mejía de *El Espectador* de Bogotá y citada por Navarro Cáuper profundiza en los detalles de este supuesto hecho:

Entre los visitantes que más detenidamente lo observaron se contaba un grupo de religiosos presididos por un arzobispo, quienes sentaron su protesta por la ubicación histórica de los españoles, afirmando en todos los tonos, que cometía una deformación histórica el artista al presentarlos como unos sanguinarios. A estos reparos escuchados por Calvo de Araújo, este replicó: 'Sí señor arzobispo. Lo que mi cuadro dice es cierto: los españoles empezaron a disparar, a matar indios desde antes de desembarcar. Cuando venían en sus barcas a tocar tierra, venían disparando. Yo que estaba entre ellos (ahí me puede ver pintado), presencié todo aquello ¿Cómo no va a ser cierto, pues, lo que yo pinto, si lo vi con mis propios ojos.

Gracias a esta narración, cobra mucha mayor importancia la representación del indígena muerto, hoy desaparecida del mural.

En su estudio sobre *Los funerales de Atahualpa* (1865-1867) de Luis Montero, Natalia Majluf explica de la siguiente manera el reto del pintor de historia:

La verosimilitud, antes incluso que la veracidad, fue el gran reto del pintor de historia; convencer y conmover al público, su objetivo principal. El reconocimiento final quedaba reservado al artista que lograba atrapar al espectador en la ficción del cuadro, para sumergirlo completamente en la escena representada (54).

Calvo de Araújo es claramente muy consciente del desafío al que se enfrenta un pintor al tratar un tema histórico, él para validarse, usa la estrategia irónica de incluirse a sí mismo. Se coloca de esta manera como testigo imposible de los hechos y, a su vez, se incluye como parte de la herencia española, pero consciente de la violencia producida por la misma.

Si se habla de una tradición de representación de la figura del indígena en la pintura histórica y nacional del Perú, la figura fundacional clave es Francisco Laso. Natalia Majluf en su estudio titulado *La creación de la imagen del indio en el siglo XIX en el Perú: Las pinturas de Francisco Laso (1823-1869)*<sup>114</sup> afirma que Laso, a su vez, propone por primera vez al indígena, en sus obras como el representante anónimo de un grupo étnico e instaura de esta manera una representación moderna del indígena (Majluf 1995, 2). Luego, el indigenismo, que ya ha sido abordado en la presente tesis, implica una forma específica de imaginar la nación peruana y movimiento de vindicación social y política del indio. Ahora, usualmente, la representación

---

<sup>114</sup> La traducción es mía.

del indígena aludía a los indios de los andes en contraposición a los criollos de la Costa. La Amazonía permanece totalmente excluida de estas representaciones, no había sido parte del imaginario nacional y había sido vista como una zona de frontera cultural insignificante (Majluf 1995, 10).

Frente a esta tradición de representación del indígena, con sus murales Calvo de Araújo propone hacer visible la presencia del indígena amazónico antes no representado en la pintura histórica nacional y, a su vez, destacar la violencia cometida en su contra. Stacie Widdifield en su ensayo *Despojo, asimilación y la imagen del indio en la pintura mexicana de finales del siglo XIX*<sup>115</sup> propone que la oposición y diferencia en las pinturas históricas expresa conflicto y drama y requiere de algún forma de resolución (130). Esta oposición puede ser entre femenino y masculino, indio y no indio, campesino y élite, etc. El mural del Descubrimiento del Amazonas de Calvo de Araújo también podría describirse como estructurado en esas oposiciones y diferencias. Las más clara entre españoles e indígenas, los primeros en mayor número en la parte central de la composición y, los segundos, como presencias silenciosas que buscan esconderse y que han sido diezmadas. Además, en el mural se presenta una dicotomía entre masculino y femenino en las representaciones de los indígenas. Hacia el lado derecho una figura masculina acompaña al indígena muerto y mira hacia los españoles, hacia el lado izquierda la figura femenina dirige su mirada hacia el espectador.

Los dos hechos históricos que Calvo de Araújo selecciona como imágenes fundacionales, buscan marcar una relación directa primero con un origen español y, posteriormente, con una supuesta misión civilizadora que trae modernidad y progreso a la aldea de Iquitos. Para Martín Reátegui Bartra en su ensayo sobre “Fundaciones y opiniones encontradas” marcar como fecha de fundación de Iquitos, la de la supuesta llegada de los vapores enviados por Castilla, responde a una “absurda búsqueda de abolengos” (36) y a la

---

<sup>115</sup> La traducción es mía.

“Mala costumbre [...] de solo asumir la fundación de nuestros poblados si la hace un cura, un comerciante o un militar” (37). Claramente, la intención de Calvo de Araújo y las autoridades de la época es construir imágenes de la historia de la ciudad, que la plieguen a la historia nacional autorizada y validada por un origen occidental, pero el pintor no deja de ubicar un comentario condenando los hechos violentos producidos por los españoles durante la Conquista. Las escenas elegidas para ser representadas responden a la ideología de su tiempo, a la intención de construir autoridad y prestigio del propio Calvo de Araújo, pero constituye una imagen crucial para el posterior desarrollo del imaginario histórico sobre la ciudad y representa un primer y claro intento de enfrentarse al paradigma de “el pueblo sin tiempo”.

Calvo de Araújo construye la base, entonces, de una versión occidentalizada de la historia loreta, pero sin una visión idealizada de la conquista española. Representa la presencia indígena como testigos silenciosos que enmarcan la llegada de los conquistadores, pero no deja de ubicar al indígena muerto como un signo de la violencia posterior que produce este “encuentro”. Esta es una afirmación polémica, lo debe de haber sido tanto, que hoy en día esa imagen, como habíamos indicado, se encuentra completamente borrada. Hay, además, una conciencia de parte del pintor de estar creando imágenes inéditas, como la del primer momento en que se izó el pabellón nacional en la recién fundada Iquitos, hecho que además puede nunca haber ocurrido de esta forma.

En Iquitos, una ciudad aún hoy, con muy pocos espacios de exposición de pinturas y obras de arte en general, los murales de Calvo representaban una imagen icónica para la historia loreta y, a su vez, para la historia de la pintura amazónica. Fueron por muchos años el marco de las ceremonias oficiales de las instituciones regionales. Así el valor de estos murales para el imaginario iquiteño se probó posteriormente con las protestas de la población que se produjeron luego de que el alcalde de Iquitos Salomón Abensur, en 2007, inició la obra de demolición del Palacio Municipal, sin ningún tipo de permiso oficial.

Al recibir esta noticia, en Lima, un grupo de intelectuales peruanos reunieron firmas para exigir que esta demolición se detenga y se proceda a la restauración de los murales de Calvo de Araújo. Sin ningún tipo de autorización del INC las labores de demolición continuaron en noviembre de 2008, sin pensar además en la reubicación de los murales. Es el 5 de noviembre que se retiran los murales del Palacio Municipal de manera indebida, sin cumplir con las mínimas medidas de seguridad que pudieran garantizar su protección. Desgraciadamente, en el momento en que se procedía a retirar el segundo mural, la grúa perdió estabilidad y el Descubrimiento del Amazonas cayó directamente sobre la Casa Fitzcarrald, destruyendo así gran parte de lo fuera la casa más antigua de Iquitos, patrimonio arquitectónico de la ciudad. El mural de Calvo de Araújo sufre, a su vez, daños irreparables (fig.101). Finalizado este proceso lo que quedaba de los murales se escondió en el Parque Zonal de Iquitos, sin ningún tipo de protección o cuidado (Bendayán 2015B).

En 2010, el INC de Loreto procedió a demandar a la Municipalidad de Maynas por demoler el edificio sin autorización y poner en riesgo los murales de Calvo de Araújo. En este momento la población de la ciudad empieza a desarrollar protestas, preocupada por el estado de los murales (fig. 102). Además, con el objetivo de generar una toma de conciencia sobre la importancia del patrimonio cultural de la ciudad, la violinista Pauchi Sasaki dio un concierto frente las ruinas del edificio (fig. 103). Asimismo, un grupo de artistas iquiteños intervino la fachada colocando sobre ella la ampliación del letrero que usualmente llevan los edificios que son patrimonio de la ciudad. El letrero dice lo siguiente: “Este inmueble es patrimonio de la nación” (fig. 104).

Finalmente, el INC logra detener la obra de demolición en junio de 2010, ubicando los carteles que indicaban la paralización (fig. 105). Pero solo algunas horas después, de manera completamente ilegal camiones y tractores municipales destruyeron lo que quedaba del edificio. El 8 de octubre de 2012 se publicó en el diario La Región, una nota titulada “Demolieron nuestra cultura no perdamos nuestra memoria”, en la que se afirma lo siguiente:

“Un pueblo sin cultura es un pueblo sin raíces, sin historia, sin costumbres, eso deberían tomar en cuenta las nuevas autoridades, quienes ahora tendrán que trabajar fuertemente para poder rescatar el arte amazónico, que muchas veces fue relegado”. El 5 de enero de 2011, durante las celebraciones de la fundación de Iquitos, las ruinas del Palacio exhibieron carteles que formaban la siguiente frase: “Destruyeron nuestra historia, no perdamos la memoria” (fig. 106). Finalmente, en febrero de 2014 la alcaldesa Maynas Jimenez encargó la restauración de los murales. El presidente Ollanta Humala en agosto de 2012 anunció la creación del Museo Amazónico en Iquitos, el cual contempla en su proyecto la incorporación de los murales de Calvo de Araujo. Hasta el día de hoy los murales se mantienen guardados dentro de una maloca, y esperan ser exhibidos nuevamente (Bendayán 2015B).

Los sucesos y protestas que se producen en torno a la demolición del Palacio Municipal y la destrucción de los murales de Calvo de Araujo son muestra del valor que tienen las pinturas como parte de la identidad histórica de la región. De esta manera, con sus representaciones de dos escenas fundacionales Calvo de Araujo propone una respuesta hacia los estereotipos que definían a la Amazonía como un pueblo sin historia.

### **3.4. Contra el “paraíso del diablo”: las fotografías y postales de Antonio Wong Rengifo**

Como se ha podido analizar en el segundo capítulo de la presente tesis, en el contexto del boom extractivo del caucho en la región del Putumayo —a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX— se consolida un imaginario sobre la Amazonía peruana que la representa como un espacio incivilizado, poblado por fieras y bárbaros, salvajes y caníbales. Este discurso se expuso, a nivel nacional e internacional, en publicaciones periódicas, libros que documentaban expediciones y estudios en el Putumayo —de nacionales, extranjeros— y documentos oficiales del Estado peruano. Este imaginario se afirmó con dos objetivos opuestos, por un lado, defender la supuesta labor cauchera de “civilización” de la población indígena que, a su vez, se presentaba como estandarte del patriotismo y la peruanidad en la época; y, por otro,

denunciar la violencia sistemática que se ejercía sobre los indígenas, mano de obra esclavizada, para la extracción de las gomas. Lo que se escondía detrás de la extrema defensa de la labora cauchera eran intereses limítrofes del Estado peruano, ya que la *Peruvian Amazon Company* se encontraba en un territorio en conflicto con Colombia. Finalmente, las publicaciones que intentaban defender la barbarie cometida contra los indígenas también sumaban a esta exotización y proponían un presupuesto adicional: el del indígena “ingenuo”, sin agencia y sin voz.

Las imágenes se convierten, en este contexto, en herramientas para defender uno y otro punto de vista. Muchas veces la misma fotografía sirve como prueba para la defensa o condena de los caucheros. Las fotografías son publicadas de manera indistinta sin autores, fechas o descripciones precisas. Siguiendo las ideas de Gisèle Freund en “La fotografía, instrumento político”, es posible afirmar que muy pocas veces los fotógrafos tienen la posibilidad de exponer sus puntos de vista, cada publicación le da sentido a las fotografías de acuerdo a sus intenciones políticas. Esto es lo que ocurre exactamente en el contexto de la circulación de imágenes en este momento sobre la Amazonía peruana. Ya desde la llegada de la herramienta fotográfica a la región esta se había convertido en un instrumento para conocer y documentar la Amazonía, y una manera de marcar el derecho de propiedad y pertenencia<sup>116</sup>, en este caso de la nación peruana. Luego, durante la “guerra de imágenes” del boom cauchero la imagen parece transformarse literalmente en un medio transparente —y no por su capacidad de ser “espejo de la realidad”— pues sobre ella es posible ubicar casi cualquier contenido y convertirla en prueba, para defender los intereses del Estado, de los caucheros peruanos, o de los caucheros colombianos y, además, de los expedicionarios extranjeros, que muchas veces toman las imágenes de otros, sin afirmar autoría, como estrategia para construir su supuesto conocimiento de la realidad de la región.

---

<sup>116</sup> Allan Sekula en su ensayo “El cuerpo y el archivo” (1986) revisa las primeras ediciones de la revista editada por Henry Fox Talbot “El lápiz de la naturaleza” y analiza cómo la fotografía se considera por Talbot como un posible elemento de prueba a futuro de propiedad y pertenencia, esas ideas de Sekula se recuperan para esta afirmación.

El objetivo en este subcapítulo será explicar cómo la fotografía llevada a cabo por Antonio Wong Rengifo, entre 1945 y 1965<sup>117</sup>, está proponiendo un nuevo imaginario sobre la región que se enfrenta al paradigma ya creado del “paraíso del diablo”. Wong Rengifo está construyendo imágenes que se enfrentan a este imaginario optando por concentrarse en la exaltación de un paisaje estético y un poblador amazónico volcado al trabajo. De esta manera, está contribuyendo en la construcción de una nueva identidad regional a partir de las imágenes, que aún se enfrenta a la necesidad de afirmar su pertenencia al ámbito civilizado y, por consiguiente, a la nación peruana.

Es importante tener en cuenta el contexto en el que se encuentran las discusiones teóricas sobre fotografía, en el ámbito internacional, en el periodo de trabajo de Wong Rengifo, por un lado, y, además, la manera en la que su propuesta es comprendida y valorada, en su época, en el medio cultural de la ciudad de Iquitos. Por ejemplo, es un hecho fundacional para el posterior desarrollo de la fotografía y modelo de la visión que se tenía sobre ella, y sobre su capacidad de representar el mundo, la exposición “La familia del hombre” presentada entre el 26 de mayo y el 8 de junio de 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA 1955). La muestra que reunía “503 fotografías de 68 países”, obra de 273 fotógrafos vista por 9 millones de visitantes en 37 países (Stimson, 105), se presentó bajo la dirección de Eduard Steichen, Director del Departamento de Fotografía del Museo, y se promovía como “la mayor exposición de fotografía de todos los tiempos”. La exhibición buscaba a partir de una organización en temas generales —como amor, matrimonio, maternidad, infancia, trabajo, educación, muerte, entre otros— capturar a partir de las imágenes fotográficas las experiencias supuestamente comunes a toda la humanidad. Steichen describe el proyecto de la siguiente manera: “La exhibición [...] demuestra que el arte de la fotografía es un proceso dinámico que le da forma a las ideas y las explica de hombre a hombre. Fue concebida como

---

<sup>117</sup> Las fotografías que se analizarán en el presente capítulo provienen de negativos de formato medio 120 (6 x 6 cm aproximadamente). Las imágenes están impresas sobre papel de bromuro, en algunos casos de la marca Kodak (Kodabromide) o Agfa (Agfa Brovira). Los formatos en que solían imprimirse son de 18 x 24 cm y 20 x 25 cm.

un espejo de los elementos universales y las emociones de la cotidianidad de la vida —como un espejo de la unidad esencial de la humanidad en todo el mundo” (4). El punto de partida de la propuesta es entender a la fotografía como el espejo de la realidad y con la capacidad de capturar supuestas esencias y valores únicamente humanos.

Blake Stimson en su artículo “El ser fotográfico y *The Family of Man*” analiza la recepción crítica de la muestra del MoMA y propone examinar por qué tiene tanto éxito con el público de la época. Stimson explica primero que usualmente la exposición fue calificada por la crítica como “plana ideológicamente y oportunista” (97) y que “halagaba el gusto de la población medianamente culta típico de la burguesía liberal” (99). Como se revisó en la cita de Steichen, la muestra buscaba capturar esas esencialidades comunes a toda la humanidad y Stimson responde, recordando a Hegel, que “el ‘sentimiento por el bien de la humanidad’ es siempre inadecuado y equivocado como forma de conciencia crítica y que, por definición, se transforma inevitablemente en cinismo y desesperación” (99). “La familia del hombre”, finalmente, sustenta su gran éxito con el público debido a que, según Steichen, “Las personas [...] miran las fotografías, y las personas de las fotografías también les miran a ellos, reconociéndose los unos a los otros”. Esta mirada de “reconocimiento mutuo” (Stimson, 117) se sostiene, pues a partir de esa acción se constituye “la dulzona fantasía de una globalidad unitaria”. La exposición entonces le otorga el valor a la fotografía de representar a las unidades básicas de la identidad humana y de permitir el reconocimiento en otro de lo característicamente propio. Finalmente, sería pertinente agregar, a la argumentación de Stimson, lo que Allan Sekula propone en su ensayo “Sobre la invención del significado fotográfico”<sup>118</sup> (1975) en relación con la celebración de la “humanidad abstracta” a través de la fotografía. Sekula propone que esta se convierte en la celebración de una “víctima pasiva”, y así a “los oprimidos se les concede una subjetividad falsa cuando tal condición puede ser asegurada sólo desde dentro” (109) en los términos propios de la estructura hegemónica.

---

<sup>118</sup> “On the Invention of Photographic Meaning” (la traducción es mía). Publicado originalmente en en la edición de junio de 1975 de la revista *Artforum*.

Se recurre al ejemplo de “La familia del hombre” pues se considera pertinente plantear una lectura en paralelo de la propuesta fotográfica de Wong Rengifo. Primero, el trabajo de Wong Rengifo también se inscribe dentro de un contexto de percepción general de la fotografía como espejo de la realidad o el “lápiz” que permitía que la naturaleza se dibujara a sí misma, pero esa percepción se conjuga además con la idea de la fotografía como un arte que representa esa realidad. La definición puede parecer contradictoria, pero es la misma contenida en la descripción de Steichen sobre su exposición: “un arte de la fotografía que es espejo de la unidad esencial de la humanidad”. Sekula también en su ensayo “Sobre la invención del significado fotográfico” propone la visión de la fotografía de inicios del siglo XX concentrada en dos paradigmas el del mito simbolista y el del mito realista (108), que llevan a la aparente oposición entre la fotografía artística y la fotografía documental. Para Sekula todas las fotografías son llevadas a uno de esos polos de significado en algún momento y en un determinado contexto. El trabajo de Wong Rengifo se sostiene en un vaivén entre estos dos paradigmas o mitos. Para el medio cultural artístico de Iquitos la fotografía de Wong es expresión artística “representación de la belleza del paisaje amazónico” (Rojas, 18) y él es “embajador del arte amazónico” (Navarro Cáuper 1951). Pero, al mismo tiempo, su fotografía es documento de la cotidianidad loreana y acompaña la labor turística de las empresas de Wong Rengifo.

Luego, Wong Rengifo construye una identidad regional, proyectada siempre como parte de una identidad nacional mayor, a partir de imágenes que también explotan la supuesta capacidad de la fotografía de representar los elementos universales comunes a la humanidad. Su objetivo es constituir una imagen de una Amazonía civilizada que pueda generar identificación y reconocimiento en otros peruanos. Para eso recurre a componer imágenes que se alejen del tópico de “el paraíso del diablo”, las que más bien producían el efecto de marcar una diferencia con el “otro” caníbal, oprimido y salvaje. Primero, construirá paisajes sumamente estéticos que destacan los efectos de luz y sombra sobre el agua, y los reflejos de

“espejo” sobre el río (fig 107 y fig. 108). De esta manera recurrirá a “estetizar” la representación de la geografía, alejándose de concepciones previas sobre la región como el “infierno verde”. Ya no será un espacio agobiante y corruptor, sino uno sumamente idealizado. De esta manera, Wong volverá a los valores del género artístico del paisaje para trasladarlos a sus fotografías y generar una conexión con la tradición paisajística pictórica de Loreto.

Otra de sus principales estrategias será representar a los ciudadanos amazónicos como activos, llevando a cabo sus tareas diarias, ya sea construyendo una canoa, recolectando madera, vendiendo sus productos en las orillas del río, etc. (fig. 118 y fig. 119). Asimismo, construye retratos que registran a los sujetos mestizos e indígenas sonriendo directamente a la cámara (fig. 132 y fig. 133) buscando transmitir la imagen de una Amazonía amable y próspera, pensando también en la proyección hacia la actividad turística. Pero recuperando la argumentación de Sekulla, esa construcción de colectividad constituye una “subjetividad falsa” para los subalternos totalmente controlada por la voz de autoridad del fotógrafo. Wong Rengifo nos presenta así, a través de sus retratos al indígena ingenuo y bueno, al loretano ribereño amable y trabajador, con el objetivo de hacer visible esa identidad regional para la nación peruana y enfrentarla al imaginario previo del “paraíso del diablo”. Sus fotografías se popularizan en Lima y el extranjero pues las traslada al formato de las postales. Finalmente, suma la imagen del paisaje idealizado que delimita un territorio armónico y fructífero.

A continuación, se analizarán con mayor detalle algunas de las fotografías de Wong Rengifo para sustentar lo expuesto. Para esto se volverá a la argumentación de Sekula en su ensayo “Sobre la invención del significado fotográfico”. Aquí el autor busca explicar la naturaleza del discurso fotográfico proponiendo que “la literacidad fotográfica es aprendida” (86) y que la fotografía es siempre una “declaración incompleta” que depende de una matriz de condiciones externas. El punto de partida de este análisis es constituir un discurso para estas imágenes que claramente estará marcado por la forma en que ha sido generado, es decir, en contraposición a las imágenes de la época del caucho, parte del paradigma del

“paraíso del diablo”, explicadas previamente. Es necesario, entonces, resaltar que la lectura que se da de las fotografías de Wong Rengifo parte del postulado de que el discurso fotográfico es construido a partir de un contexto y, en este caso, modulado por la decisión de contraponerlo a las imágenes previas del boom extractivo de la gomas.

Los paisajes de Wong Rengifo optan por destacar el valor estético de la geografía, de manera que sus imágenes entran, a su vez, en diálogo con la tradición pictórica del paisaje amazónico. Con sus fotografías desarrolla un imaginario idealizado que se concentra en destacar los efectos de la luz, elemento clave, además, tanto para la estética pictórica como para la fotográfica. Uno de sus estrategias más comunes es la de representar los efectos de “espejo” sobre el río, de esta manera se concentra en destacar el elemento básico de la vida en la Amazonía y, al mismo tiempo, explora en las posibilidades de composición a partir de contrastes que, a su vez, pueden constituirse como complementarios. Marc Mélon en su ensayo “Más allá de lo real: la fotografía artística” analiza las formas de composición de los fotógrafos del medio estadounidense de inicios del siglo XX, entre ellos estudia las imágenes de Alfred Stieglitz. Mélon propone que Stieglitz en sus fotografías construye “una proporción de fuerzas” entre las dos partes principales de la imagen “que, por una parte, se oponen una a otra mediante una serie de contrastes formales y, por otra, se completan gracias a un juego simbólico sobre la forma [...] que las caracteriza a ambas” (100), así “El conflicto se vuelve interno a la imagen, y la armonía externa”. En la forma de componer de Wong Rengifo se presentan las mismas estructuras descritas previamente por Mélon. Por ejemplo, en una vista de la ciudad de Iquitos desde el río (fig. 110) —además de marcarse una relación directa con las vistas de Otto Michael de la ciudad, de finales del siglo XIX— se presentan como elementos en claro contraste el río y el cielo poblado de nubes, ambos en movimiento. La línea de horizonte formada por las construcciones arquitectónicas de la orilla se ubica como el elemento estático en medio de los otros dos elementos cambiantes. La tensión interna de la

imagen se constituye en el enfrentamiento de los dos elementos naturales, que, finalmente, se unifican en armonía por la linealidad horizontal que repiten en la composición.

En una vista del atardecer sobre el río (fig. 111) la composición se divide nuevamente en el contraste entre el cielo y el río, delimitados por la presencia de un horizonte de bosque oscurecido. Aquí Wong Rengifo diseña la composición al incluir un elemento como la nube con una base lineal y una forma superior orgánica, y descolocando hacia un lado el eje de la luz, lo que le otorga dinamismo a la imagen. El contraste se ve “unificado” por el reflejo que, sobre las nubes, repite las formas orgánicas y, sobre el río, las formas lineales rectas. Finalmente, en una imagen en la que representa un paisaje con el efecto de “espejo” (fig. 107) se muestra como Wong Rengifo explora en las posibilidades estéticas, primero que ponen de manifiesto las ideas de su época sobre la fotografía también como “espejo de la realidad” y, luego, las características de la pintura impresionista —que, igualmente, se concentra en explorar las posibilidades de los reflejos de la luz— que es fundacional para el posterior desarrollo de la tradición pictórica loreana. Wong Rengifo entonces, primero, recurre a una estetización del paisaje amazónico, con las estrategias expuestas previamente, para construir un nuevo imaginario sobre la Amazonía que deje de lado la visión de la geografía amazónica como un espacio corruptor y salvaje.

Wong Rengifo también se enfrenta al tópico de “el paraíso del diablo” a partir de la forma en la que desarrolla sus retratos y representaciones de los ciudadanos loreanos. Muchas de sus fotografías se concentran en destacar el trabajo de los amazónicos, como una manera de afirmar su contribución activa en el desarrollo y progreso de la Amazonía y de la nación peruana, plegándose al discurso del Estado de la época, que ubicaba en la región el desarrollo a futuro de todo el país. Esta representación “activa” de los sujetos amazónicos se contrapone a las formas de representación previas en las que, especialmente, los indígenas se ubicaban pasivos, mirando directamente a la cámara (fig. 21 y fig. 44) La inclusión de las actividades diarias y del trabajo es una innovación de Wong frente a las formas previas de representación.

Dentro de su archivo se encuentran muchas imágenes que representan la pesca (fig. 112 a la 117) y también otras actividades que giran alrededor de esta, como la construcción de las balsas, la preparación de las redes, y la venta posterior de los productos de la actividad pesquera (fig. 118 y fig. 119). El concentrarse en la pesca le permite destacar vistas de la vida ribereña y ubicar el trabajo sobre los paisajes típicos de la Amazonía. Se concentrará, además, en capturar el movimiento de las redes al ser lanzadas al río, lo que le permitirá desarrollar una representación también muy idealizada del trabajo.

Otras de las actividades que aparecen representadas por Wong Rengifo son el traslado de las maderas o leños por los “chaucheros” (fig. 120 y fig. 121) para la venta y escenas que destacan espacios comerciales como el Puerto o Mercado de Belén (fig. 122 a la 124). De esta manera, delinea al contexto ribereño como uno de progreso y prosperidad, solventado sobre la producción y consumo de recursos naturales. Se genera así la imagen de una Amazonía fértil y fructífera. Asimismo, Wong Rengifo se concentra en representar escenas de actividades diarias como la cocina o el lavado de ropa a orillas del río (fig. 125 a la 127), para generar identificación y reconocimiento en los receptores peruanos, que alejen la identificación del ciudadano amazónico del salvaje e incivilizado y se familiaricen con escenas de convivencia armónica.

Finalmente, en los retratos de Wong Rengifo también es posible analizar formas de componer que sugieren este nuevo imaginario amazónico. Ahora, sus retratos de indígenas y mestizos ribereños amazónicos no se hacen con la intención de identificar a una persona, sino más bien, se convierten en retratos que representan una colectividad, especialmente por el uso posterior que se hace de estos en las postales (fig. 128). El retrato es un “tipo especial de signo variable que representa a una persona con nombre o falible de ser nombrada” (Brilliant, 73) pero además, el retrato es un “signo cuya finalidad es tanto la descripción de un individuo como la inscripción de identidad social” (Tagg, 53). En los retratos de Wong Rengifo cobra mucho más valor la inscripción del retratado en un colectivo social. Wong Rengifo opta,

primero, en sus fotografías por variar el típico enfoque frontal de los retratos de indígenas amazónicos hechos previamente (fig. 128 y fig. 130) y recurre a lo que en fotografía se describe como las “estudiadas asimetrías de la postura aristocrática” o “pose del hombre civilizado”<sup>119</sup> (Tagg, 53) (fig. 129). Ese giro de la frontalidad de la imagen le da un carácter mucho más psicológico al retrato, además al ser tomados al aire libre, suman mayor espontaneidad. El retrato de una madre indígena (fig. 131), por ejemplo, al alejarse de la toma frontal y al contar con un retratado que no mira directamente al espectador, le permite construir al fotógrafo un acercamiento más íntimo hacia una figura que se convierte en una imagen simbólica para la maternidad amazónica. El efecto que producen estas fotografías aleja a los retratados de la percepción de un “otro” lejano, salvaje y exotizado y permite generar identificación y reconocimiento en el espectador.

Cuando Wong Rengifo opta por los retratos frontales, lo hace con la clara intención de resaltar un rostro que sonríe directamente a la cámara (fig. 132 y fig. 133). De esta manera, el rostro de un pescador mestizo o de un indígena yagua se constituye como una imagen que busca un acercamiento empático con el espectador, relacionado también con el discurso turístico para la Amazonía del propio Wong Rengifo. Aquí, siguiendo la argumentación, ya expuesta, de Sekula, se produce la creación de una “subjetividad falsa” controlada enteramente por la figura de autoridad del fotógrafo que quiere presentar al loretano amable y buen trabajador, en clara oposición a las fotografías que representaban a los indígenas amazónicos previamente. Wong Rengifo les construye una voz a sus representados a partir de visiones simplificadoras y siempre positivas de su identidad y su trabajo.

Como ya se había mencionado algunas de las fotografías de Wong se trasladaron además al soporte de las postales. Entre ellas se encuentran vista de la ciudad de Iquitos desde el río (fig. 134), fotografías del trabajo en el puerto de Belén (fig. 135), sus ya típicas vistas del

---

<sup>119</sup> Este contraste entre la pose del “hombre natural” y del “hombre civilizado” Tagg la explica, por ejemplo, a partir de los dibujos de Daumier (fig. 81) que contrastan la pose frontal con la pose más estudiada y “aristocrática”.

paisaje reflejado sobre el río (fig. 136) y los atardeceres amazónicos (fig. 137) y, además, algunos retratos de indígenas (fig. 128). Si se analizan los temas que decide trasladar a las postales llama a la atención que elija las que podríamos nombrar como icónico del imaginario descrito previamente, en el que destaca el paisaje estético, la labora trabajadora de los amazónicos y el retrato civilizado del indígena. Las postales son medios que “transmitieron ideas e imaginarios entre espacios, culturas y clases” (Onken, 63). Asimismo, “Independientemente de la alfabetización, sus contenidos, que eran amplios así como ambivalentes, inmediatamente fueron comprensibles para cada uno de los observadores” (Onken, 63). Así el medio de las postales le permite a Wong Rengifo desplegar en otros ámbitos, nacionales e internacionales, el imaginario que estaba construyendo sobre la Amazonía, y llegar a así a un público muy amplio. El uso que hace de las postales además refleja la clara visión empresarial del propio Wong, quien quiere popularizar sus representaciones amazónicas, tanto en fotografía como en el medio cinematográfico, como parte de su plan de promoción turística de la región.

Un ejemplo final de las imágenes producidas por Wong Rengifo, que resulta interesante analizar, es la tarjeta que crea para enviar saludos, en la Navidad 1959 y el Año Nuevo 1960, a sus clientes de *Wong Amazon Tours* (fig. 139). La tarjeta se puede dividir claramente en dos partes, una que carga el año viejo, los saludos navideños y la vista del puerto de Belén; y otra que lleva el nuevo año junto a la representación de los indígenas yaguas a orillas del Manítí. Primero, lo que es claro es cómo Wong Rengifo busca destacar la imagen de los dos nuevos estereotipos que había construido sobre la Amazonía, el mestizo trabajador —en medio de las transacciones comerciales del puerto— y el indígena amable y cercano —que espera la visita de los turistas—. Luego, llevando un paso más allá el análisis es posible afirmar que si el Puerto de Belén —la relación entre la Natividad y el nombre del puerto es además evidente—, sostiene los saludos de navidad del año por terminar, la proyección hacia el nuevo año y de esta manera hacia el futuro, se ubica sobre la comunidad

yagua, representativa de la Amazonía más tradicional. Wong Rengifo renueva el imaginario sobre la región amazónica pero mantiene una proyección esperanzada sobre ella, hacia el futuro.



## CONCLUSIONES

En la presente tesis se ha delineado el nuevo imaginario que proponen, César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo, frente a los estereotipos y tópicos que se habían ubicado previamente sobre la región amazónica peruana. Estos artífices afirman una Amazonía con historia y memoria basada en un pasado colonial español, pero con una visión crítica de esa colonización y con un claro interés en plegarse a los valores de la tecnología y ciencia modernas. Además, una Amazonía que se configura como espacio acogedor y amable, que trabaja en busca de su propio “desarrollo”, y el del país, y que, claramente, se proyecta para consolidar un aparato turístico productivo. Como los imaginarios nunca pueden ser homogéneos o completamente diferentes a los paradigmas previos, los discursos de Calvo de Araújo y Wong construyen, a su vez, nuevos mitos sobre la Amazonía, que, en algunos casos no se alejan de los estereotipos previos, especialmente, el del buen indígena o indígena ingenuo.

La presente tesis propuso integrar las figuras de César Calvo de Araújo y Antonio Wong Rengifo al discurso sobre la historia del arte amazónico, a partir de relacionar su práctica a la de fotógrafos y pintores de generaciones previas y entender el valor de la misma en una clara intención de afirmar una identidad regional frente a los presupuestos e imaginarios previos sobre la Amazonía peruana. Se pudo identificar una primera generación de pintores amazónicos que iniciaron trabajando temas “incásicos” y que luego lograron constituir cierta independencia artística, a partir de concentrarse en la representación del paisaje. Además, se construyó un paralelo entre estos pintores — Víctor Morey y Manuel Bernuy Ortíz—, y la propuesta indigenista, para reconocer que pueden coincidir en ciertas búsquedas pero que difieren en el uso que hacen de la representación amazónica. Uno es un discurso integrador — “Perú integral— el otro es uno que busca afianzar la identidad regional.

Sobre la fotografía amazónica, se explicó como la propia fotografía inicia siendo el soporte documental de las primeras expediciones a la Amazonía peruana, y luego se

constituye como prueba de las hazañas de personajes como Alfonso Graña o justificación de las acciones de los caucheros, como Julio César Arana. Asimismo, se destacó el trabajo de los primeros estudios fotográficos de Iquitos, todos de origen extranjero, para poder ubicarlos luego en relación con la propuesta de Wong, quien es un innovador en muchos sentidos y tiene una visión, y proyecciones mayores hacia la promoción del turismo. Finalmente, en ese análisis de los primeros estudios fotográficos se hizo visible como se mantienen los estereotipos de representación de los indígenas, como en el caso de Cesáreo Mosquera y su “creación” del mito de Graña.

Se buscó además construir una panorámica sobre la intelectualidad iquiteña de inicios del siglo XX, la misma que luego acoge y promueve la obra de Calvo de Araújo y Wong Rengifo. Así, se destacó a las figuras del R.P. Avencio Villarejo y del periodista Luis Alfonso Navarro Cáuper, quienes apoyan el trabajo de ambos artistas, haciéndoles encargos, incluyéndolos en sus publicaciones o destacando su obra en notas periodísticas, que cumplen un rol crucial en la formación de la identidad cultural de la ciudad. Se describió luego el caso de la Exposición Amazónica presentada en 1943, con motivo de las celebraciones del Cuarto Centenario del Descubrimiento del Amazonas. Aquí se analizó como en ella se repiten diversos estereotipos sobre la región y se construyen discursos muy contradictorios, como el que afirma y enfatiza a la Amazonía como la región sin historia pero que sostiene la proyección hacia el futuro de todo el país.

En el segundo capítulo se explicó cómo se consolidan dos de los grandes tópicos sobre la Amazonía peruana: “el pueblo sin tiempo” y “el paraíso del diablo”. El primero se relacionó a su vez con la polémica en torno a la fecha de fundación de Iquitos, que refleja el interés de los intelectuales de la ciudad por constituirse como un pueblo “consciente de su tiempo” y marcado por signos de progreso y desarrollo, como la llegada de los buques enviados por Ramón Castilla por primera vez a la región. Luego, se presentaron imágenes cruciales para entender el tópico de “el paraíso del diablo”, que incluyen las fotografías apropiadas por

Hardenburg para su denuncia de las atrocidades cometidas por la *Peruvian Amazon Company*; y la respuesta y defensa de Arana, en el álbum que construye junto a Rey de Castro en 1912, haciendo uso de las fotografías de Silvino Santos. En todas estas imágenes el indígena aparece representado con dos estereotipos opuestos pero igualmente alienantes: el indígena ingenuo y el salvaje que es necesario civilizar.

Los capítulos previos, sirvieron como marco contextual y conceptual para el desarrollo del análisis de la obra de Calvo de Araújo y Wong Rengifo en el capítulo 3 de la presente tesis. Lo primero que se buscó fue explicar sus trayectorias de vida y de trabajo para comprender que son artífices que no solo se desarrollan en el ámbito de la pintura o la fotografía. Calvo de Araújo destaca, además, como escritor y envía a través de sus novelas un mensaje claro de defensa de los indígenas amazónicos. Wong Rengifo de otro lado, representa la figura de un innovador que es cineasta, músico y fotógrafo, con una clara proyección comercial en el turismo y un constante deseo de renovación. Luego, finalmente, se ha podido explicar cómo Calvo de Araújo, en sus murales del Palacio Municipal de Maynas está proponiendo una nueva forma de representar al indígena dentro de la pintura de tema histórico, además, al mismo tiempo, está condenando la violencia de la Conquista española y se construye como voz autorizada ubicando su autorretrato en medio de la escena. De otro lado, Wong Rengifo, a través de sus imágenes renueva el imaginario previo, estetizándolo, dándole una presencia activa a mestizos e indígenas y cambiando la forma convencional de retratar a los ciudadanos amazónicos, manteniendo la proyección esperanzada del discurso del Estado, dignificando la representación de la Amazonía con objetivos claramente turísticos.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

#### Archivos y colecciones

Archivo familia Morey, Lima

Archivo familia Calvo, Lima

Archivo familia Wong / Antonio Ponciano y Herman Wong, Iquitos

Archivo Christian Bendayán, Lima

Archivo Luis Alfonso Navarro Cáuper, Biblioteca Amazónica

Biblioteca Amazónica, Iquitos

Sistema de Bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

#### Periódicos y revistas

*La Razón*, Iquitos

*El Eco*, Iquitos

*Kanatari*, Iquitos

*El Oriente*, Iquitos

*Avance*, Iquitos

*El Pueblo*, Arequipa

*La Industria*, Trujillo

*El Comercio*, Lima

*Expreso*, Lima

*La Prensa*, Buenos Aires

*La Nación*, Buenos Aires

*Mundial*, Buenos Aires

*La Vanguardia*, Belém do Pará

*El Diario*, Medellín

*Semana*, Bogotá

#### Libros, folletos y artículos de época

1923 “Momentos de arte. Víctor Morey”. En: *La Razón*-Iquitos. 1 de agosto de 1923.

1924 “La exposición Morey”. En: *Mundial*. N° 5. 5 de noviembre de 1924 pp.56

1924 “Las decoraciones incaicas de Morey”. En: *La Prensa*. Jueves 13 de noviembre de 1924. [s.p.]

1924 “Cuatro notas de la exposición de Víctor Morey en Salón Chandler”. En: *La Nación*. Domingo 9 de noviembre de 1924. [s.p.]

1942 “El obelisco conmemorativo del IV Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas”. En: *El Comercio*.

1942 “Publicaciones. Heraldos de la fe”. *El Eco*. Lunes 28 de setiembre de 1942.

1942 “Antonio Wong exhibirá fotos en Lima”. *El Eco*. Viernes 20 de noviembre de 1942.

1943 “Acta del jurado del concurso de pintura de la Exposición Amazónica”. En: *El Comercio*. Viernes 1 de enero de 1943 pp 5.

- 1943 "La exposición amazónica". *El Comercio*. Miércoles 2 de junio de 1943 pp. 2.
- 1943 "Ayer se inauguró oficialmente la Exposición Amazónica". *El Comercio*. Miércoles 2 de junio de 1943.
- 1943 "Paseando la exposición amazónica". *El Comercio*. Miércoles 2 de junio de 1943 pp. 5.
- 1943 "La exposición amazónica". *El Eco*. Iquitos, 4 de junio de 1943.
- 1943 "Numeroso público visita diariamente la Exposición Amazónica". *El Comercio*. Martes 8 de junio de 1943 pp. 6
- 1943 "Bosques y selvas". *El Comercio*. Miércoles 9 de junio de 1943 pp
- 1943 "La exposición amazónica". *El Eco*. Iquitos, 27 de julio de 1943.
- 1944 *Folha vespertina*. Belém do Pará, 12 de enero de 1944.
- 1952 "Gesto digno de aplauso del pintor loreetano César Calvo de Araújo". *El Oriente*. Iquitos, 30 de junio.
- 1953 "Ecos vespertinos". Iquitos, *El Oriente*, 27 de junio de 1953.
- 1954 [Calvo de Araújo sobre su novela Paiche] En: *El Diario*. Medellín, viernes 10 de setiembre de 1954.
- 1954 "Habla el pintor Calvo de Araujo". En: *El Diario*. Medellín, viernes 10 de setiembre de 1954.
- 1955 "Soy un hijo de la selva - Óleos de César Calvo de Araújo". *Semana*. Bogotá, 18 de abril
- 1963 "Escuela de Bellas Artes tiene nuevo director en Iquitos". En: *El Comercio*. Sábado 6 de abril de 1963.
- 1963 "¡Macabro negocio! Matan nativos y colonos para reducir cabezas". Lima. *Expreso*, 14 de noviembre de 1963.
- 1963 "Calvo de Araújo vende fórmula secreta para reducir cabezas humanas. Lima. *El Comercio*, 9 de diciembre de 1963.
- 1964 "Escudo de Iquitos creó el artista Morey Peña. En: *El Comercio*. Sábado 7 de marzo de 1964.
- 1965 "La jungla en Lima". *Expreso*, 5 de febrero de 1965.

ANDRADE, R.

- 1955 "César Calvo Araújo, Pintor de la Selva". *La República*. Lima. Sábado 26 de febrero de 1955.

BOITINO, Dante

1943 "La exposición amazónica. Con el General Ernesto Montagne". En: *El Eco*, 4 de junio de 1943.

CALVO DE ARAÚJO, César

1949 *Serenata Campesina* (ilustraciones). Tribunal del Pensamiento Peruano. Lima.

1951 "Aúllan los perros. Sobre Florencio de la Sierra". *El diario de Nueva York*. Nueva York.

1955 "Loreto y la patria ante la memoria de Fernando Lores Tenazoa". Héroe Máximo del Putumayo. *El Eco*. Iquitos.

1956 "La gran fauna amazónica. El Shuyo. Un pez característico". Medellín. *El Colombiano*, 4 de enero de 1956. pp 3.

1959 "La exposición de Morales Guzmán". *El Pueblo*. Arequipa.

1959 "Se encuentra en Trujillo artista loreto Antonio Wong Rengifo". *La Industria*, Trujillo. 29 de setiembre de 1959.

1959 "Muy visitada es la exposición amazónica en la universidad". *La Industria*, Trujillo. Setiembre de 1959.

1959 "Al local de la F.E.B. trasladóse la exposición de Loreto Ayer". *La Industria*, Trujillo. 26 de setiembre de 1959.

1963 "A ti, Lores, héroe del Putumayo". *El Eco*. Iquitos.

1963 *Paiche*. Novela Amazónica. Arequipa, s/e.

1938 *Hombre del Amazonas*. Iquitos: El Oriente.

CAVERO EGÚSQUIZA, M

1941 "Motivos de la Selva Amazónica". *El Eco*. Iquitos, (s/p).

C.N.I.

1950 *Revista del C.N.I.* Diciembre de 1950 pp. 9.

CUOTO, Mario

1944 *La Vanguardia*. Belém do Pará, enero de 1944.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Fernando

1955 "Calvo de Araújo y su obra" Discurso pronunciado en la inauguración de la exposición de César Calvo de Araújo en el Museo de Zea. Medellín, febrero de 1955.

JIMÉNEZ, J.

1941 "La exposición de César Calvo". La Prensa de Lima. *El Eco*. Iquitos. pp.5

1959 "César Calvo de Araujo, pintor de la selva". *El Comercio*. pp. 14

GARCÍA Y GARCÍA, Elvira

1943 "La Amazonía". En: *El Comercio*, 18 de junio de 1943.

GÓMEZ MARTÍNEZ, Fernando

1955 "Calvo de Araújo y su obra". Discurso pronunciado en la inauguración de la exposición de César Calvo de Araújo en el Museo de Zea. Medellín, (s/f) febrero.

HARDENBURG, Walter

1912 *The Putumayo, the Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*. Londres: T. Fisher Unwin.

MACHADO, Carlos

1944 "La pintura de César Calvo de A Noite de Río de Janeiro del 2-VII-1944". *El Comercio*. Edición de la tarde. pp.4

MARCOY, Paul

2001 [1869] *Viaje a través de América del Sur, del océano Pacífico al océano Atlántico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Pontificia Universidad Católica del Perú/Banco Central de Reserva del Perú/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. 2 tomos.

MEJÍA, Pedro María

1952 "Un pintor explorador nos visita. En Medellín 'el descubridor del Amazonas'". En: *El Espectador*. Bogotá, 10 de enero de 1952.

MoMA

1955 "The Family of Man. Press Release". MoMA Archives.  
[http://www.moma.org/learn/resources/press\\_archives/1950s/1955](http://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1950s/1955) (Consulta: 5 de julio de 2016)

MOREY ALEJO, Humberto

1975 *Pintores amazónicos*. Iquitos: CETA.

MORO, César

1939 "A propósito de la pintura en el Perú". En: *El uso de la palabra*. Diciembre 1939. N°1 pp 7.

NAVARRO CÁUPER, Luis Alfonso

1939 "En el Círculo Oriental Peruano. La conferencia de Víctor Morey". En: *El Eco*. 4 de noviembre de 1939.

1942 "El arte de la cinematografía en Iquitos 1898-1942". En: *Trocha*. N° 6. 30 de marzo de 1942.

1946 "Dentro de breve Víctor Morey nos dará a conocer otra manifestación de su arte". *El Eco*. 18 de setiembre de 1946.

1951 "La obra cultural de Antonio Wong Rengifo". *El Eco*, 16 de marzo de 1951.

1966 "Julio C. Arana del Águila". *El Eco*, 20 de setiembre de 1966.

1970 "La partida de César Calvo de Araújo". *El Eco*, 21 de noviembre de 1970.

2002A [1961] "Rauda visión del pasado y presente de Loreto y su capital Iquitos en vísperas de dos centenarios". En: *Kanitari*. N° 950. 1 de diciembre de 2002 pp. 7-9

- 2002B [1961] “Centenario del arribo de los barcos con la expedición de marinos y la fundación del Apostadero Fluvial de Iquitos”. En: *Kanatari*. N° 950. 1 de diciembre de 2002 pp. 12-14
- 2002C [1964] “Centenario del arribo a Iquitos de las naves y marinos peruanos enviados por el Mariscal Castilla y el establecimiento del apostadero”. En: *Kanatari*. N° 950. 1 de diciembre de 2002 pp. 18-19
- 2002D [1961] “Sobre la fecha de fundación de Iquitos”. En: *Kanatari*. N° 950. 1 de diciembre de 2002 pp. 8-11
- 2002E [1976] “Fernando Lores, su vida y su muerte heroica en Güeppi”. En: *Kanatari*. N° 950. 1 de diciembre de 2002 pp. 8-11
- 1975 *Pintores de la Amazonía peruana*. Iquitos: Concejo Provincial de Maynas.
- s/f “Breves anotaciones sobre la explotación del caucho en el departamento peruano de Loreto” [Archivo Alfonso Navarro Cáuper, Biblioteca Amazónica]
- s/fB “Antecedentes de la explotación del caucho en Loreto” [Archivo Alfonso Navarro Cáuper, Biblioteca Amazónica]
- PILCO, Raúl
- 1959 “El perfil de la selva. En una jornada inolvidable”. En: Revista *Todos*, octubre de 1959.
- “Dos destacados valores loretanos cumplieron importante misión en Trujillo”. En: *El Oriente*, Iquitos. Viernes 9 de noviembre de 1959.
- PAPA PÍO X
- 1912 *LACRIMABILI STATU*. 7 de junio de 1921.  
[http://w2.vatican.va/content/piusx/en/encyclicals/documents/hf\\_px\\_enc\\_07061912\\_lacrimabili-statu.html](http://w2.vatican.va/content/piusx/en/encyclicals/documents/hf_px_enc_07061912_lacrimabili-statu.html) (Consulta: 2 de mayo de 2016)
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
- 1961 [1943] “Discurso en la inauguración de la Exposición Amazónica en Lima”. En: *El Perú y la Amazonía*. Lima: [s.n.]
- 1961B [1942] “El descubrimiento del Amazonas”. En: *El Perú y la Amazonía*. Lima: [s.n.]
- PERI, Pier
- 1947 “El gigante de la selva” Entrevista a César Calvo de Araújo. Arequipa.
- RAYGADA, Carlos
- 1937 “La exposición Sabogal”. *El Comercio*. Lima.
- 1942 “Exposición Calvo Araujo” (De El Comercio de Lima). *El Eco*. Iquitos. pp.2
- RIVERA, José Eustasio
- 1946 [1924] *La Vorágine*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana

ROJAS, Ibico  
s/f *Antonio Wong Rengifo.*

STEICHEN, Edward  
1955 *The family of man; the greatest photographic exhibition of all time-- 503 pictures from 68 countries.* New York: Published for the Museum of Modern Art by the Maco Magazine Corp.

VILLAREJO, Avencio  
1943 *Así es la selva: estudio geográfico y etnográfico de la provincia de Bajo Amazonas.* Lima: Cía de Impresiones y Publicidad.

### **Bibliografía crítica y textos actuales**

2010 "Demolieron nuestra cultura no perdamos nuestra memoria". En. *La Región*, 10 de setiembre de 2010.

ARIAS OCHOA, César  
1989 "Vida y obra de Antonio Wong Rengifo". En: *Revista de Cultura Amazónica*. N° 3. INC Año 3. Marzo de 1989 pp. 107-109.

BARCLAY REY DE CASTRO, Frederica  
2014 "Historia Iquitos, capital del federalismo en 1896". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, pp. 38-45

BARDALES, Paco  
2014 "Antonio Wong Rengifo: el hombre que abrazó el sol de Loreto". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, pp. 238-243

BLANCO, B.  
2010 "El viaje de regreso del padre Avencio". En: La opinión de Zamora.es / El correo de Zamora.  
<http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2010/08/22/viaje-regreso-padre-avencio/458113.html> (Consulta: 9 de setiembre de 2016)

BEDOYA, Ricardo  
2009 *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.

BENDAYÁN, Christian  
2010 "Peligran las obras de arte más importantes de la historia loreto. Los murales de Calvo de Araujo en el olvido". Diario *La Región*, pp. 18.

2010 "Luces y sombras del paraíso". (Curaduría) Exposición fotográfica de la obra de Antonio Wong Rengifo. Presentada en Galería del Irapay. Iquitos.

2011 "La ciudad que no existe". Revista *COSAS Hombre* N°13, pp. 60-61.

2014 "El arte de un pueblo sin tiempo". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, 268-275.

- 2015 *La selva misma. César Calvo de Araújo* [videgrabación]. Lima: Visualizarte
- 2015B *Sé que fue así, yo estuve allí. Los murales de Calvo de Araújo* [videgrabación]. Lima: Visualizarte.
- BENDAYÁN, Christian y Alfredo Villar  
2013 *Pintura amazónica: el milagro verde*. Lima: Municipalidad de Magdalena del Mar.
- BENDAYÁN Christian y Giuliana Vidarte (curadores)  
2014 *De su largo llanto se formó el Amazonas. Narrativas no representadas en la historia peruana* [Exposición colectiva sobre los vacíos y silencios en la historia del Perú, especialmente los relacionados con la historia amazónica]. Centro Cultural Ricardo Palma. Miraflores. Visita 12 de setiembre de 2014.
- BENDAYÁN Christian, Alfredo Villar, Mónica Solórzano y Giuliana Vidarte  
2015 *Calvo de Araújo. La selva misma*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- BRILLIANT, Richard  
2011 "El retrato: un género recurrente en el arte del mundo". En: *Interfaces: Retrato y comunicación*. Madrid: La Fábrica.
- BUSTAMANTE, Emilio  
2014 "El cine en Iquitos". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, 230-237.
- CALIXTO Méndez, Luis, Carlos Dávila Herrera y Martha Rodríguez Achung  
1985 *Bibliografía de la Amazonía peruana*. Iquitos: IIAAP
- CALVO SORIANO, Helwa  
2016 "El barbón. César Calvo de Araujo". 6 de junio de 2016  
<https://www.facebook.com/notes/helwa-calvo-soriano/el-barb%C3%B3n-c%C3%A9sar-calvo-de-araujo/1022314267861469> (Consulta: 12 de junio de 2016)
- CHAUMEIL, Jean-Pierre  
1994 "Una visión de la Amazonía a mediados del siglo XIX: el viajero Paul Marcoy". En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* (Lima). Tomo 23 N°2. Pp 269-295.
- 2003 "Dos visiones del hombre americano. d'Orbigny, Marcoy y la etnología sudamericana. En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* (Lima). Tomo 32 N°3. Pp 459-465.
- 2009 "Guerra de imágenes en el Putumayo" (1902-1920) En Editores: CHIRIF, Alberto y Manuel Cornejo. *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Lima: CAAAP, IWGIA y Universidad Científica del Perú, pp. 38-73.
- 2014 "Entre teorías raciales y exhibiciones: en torno al informe de Casement sobre el Putumayo" En Editores: STEINER, Claudia, Carlos Páramo y Roberto Pineda. *El paraíso del diablo. Roger Casement y el informe del Putumayo un siglo después*. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 73-90.
- CHAUMEIL, Jean-Pierre y Juan Carlos La Serna  
2016 *El bosque ilustrado. Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana (1868-1950)*. Lima: CAAP, IFEA, PUCP y CNRS.

CHIRIF, Alberto, Manuel Cornejo y Juan de la Serna Torroba (coordinadores)

[SANTOS, Silvino (fotógrafo)]

2013 *Álbum de fotografías: viaje de la Comisión consular al Río Putumayo y afluentes, agosto-octubre 1912*. Lima: CAAAP, IWGIA, Tierra Nueva y AECID-PERÚ.

CHIRIF, Alberto

2009a "Imaginario sobre el indígena en la época del caucho". En Editores: CHIRIF, Alberto y Manuel Cornejo. *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Lima: CAAAP, IWGIA y Universidad Científica del Perú, pp. 11-35.

2009b "Cien años después del caucho: Cambios y permanencias en las relaciones con los pueblos indígenas". En Editores: CHIRIF, Alberto y Manuel Cornejo. *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Lima: CAAAP, IWGIA y Universidad Científica del Perú, pp. 204-225.

2014a "La época del caucho: una historia trágica y mal conocida". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, pp. 46-53.

2014b "El largo llanto del Amazonas". *Ideele*. Lima, 2014, N°244. Consulta: 1/04/2016.<http://revistaideele.com/ideele/content/el-largo-llanto-del-amazonas>

CORNEJO, Manuel

2014 "El bosque letrado: los sucesos del Putumayo y la visita de Roger Casement en la prensa limeña". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, 56-61.

CORNEJO, Manuel y María Eugenia Yllia

2009 "Percepciones, representaciones y ausencias: Narrativas e imágenes de la época del caucho". En Editores: CHIRIF, Alberto y Manuel Cornejo. *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Lima: CAAAP, IWGIA y Universidad Científica del Perú, pp. 170-201.

CURRARINO, Humberto

2011 "La ruta mágica al Perené". En: *Revista del Centro de la Imagen*. Mayo 2011. N°2, pp. 31.

EPISCOLOGIO DEL VICARIATO APOSTÓLICO DE IQUITOS

S/F "Vicarios apostólicos".

[http://www.iglesiacatolica.org.pe/cep\\_obispos/episcologios/iquitos.htm](http://www.iglesiacatolica.org.pe/cep_obispos/episcologios/iquitos.htm) (Consulta 4 de julio de 2016)

FERNÁNDEZ SENDÍN, Maximino

2005 *Alfonso I de la Amazonía. Rey de los jíbaros*. Pontevedra: Fundación Comarcal A Paradanta.

GARAY VERA, Cristián

2009 "El atributo amazónico del Perú. La construcción de una soberanía (1093-1942)" En: *Historia Crítica*. N° 39, pp. 108-129.

GARCÍA JORDÁN, Pilar

- 2001 “En el corazón de las tinieblas...del Putumayo, 1890-1932. Fronteras, caucho, mano de obra indígena y misiones católicas en la nacionalización de la Amazonía”. En: *Revista de Indias*, Vol LXI, número 223 pp. 591-617.
- 2006 “A propósito de redes sociales, económicas, y políticas en el Iquitos de inicios del siglo XX”. *Boletín americanista*. N° 56, pp. 103-118.  
<http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/99425/160113>  
(Consulta 2 mayo de 2016)

HERRERA, Morgana

- 2015 “Nuestro Amazonas”. Élités culturelles péruviennes et récupération nationale de l’Amazonie. La commémoration de la découverte de l’Amazone en 1942. Mémoire de Master 2 d’Études hispanophones de l’École Normale Supérieure de Lyon, dirigé par Mme Sonia Rose, professeur à l’Université Toulouse Jean Jaurès, membre du laboratoire France Méridionale et Espagne (FRAMESPA).
- 2016 “La revista Trocha y la constitución de una intelectualidad amazónica peruana”. [Artículo todavía no publicado].

HERRERA, Raúl

- 2008 “Los Mosquera en la historia de Iquitos”. En: *Amazónico del Perú*. 20/03/2008  
<http://amazoniaperu.blogspot.pe/2008/03/los-mosquera-en-la-historia-de-iquitos.html> (Consulta 9 de setiembre de 2016)

KUSUNOKI, Ricardo

- 2013 “La pintura de José Sabogal”. En: *Chasqui*. Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores. Año 11, N°21. Octubre de 2013, pp 6-7.

KUSUNOKI, Ricardo y Luis Eduardo Wuffarden

- 2014 *Arte moderno*. Lima: MALI.

LAUER, Mirko

- 2007 [1976] *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.

MAJLUF Natalia

- 1995 *The Creation of the Image of the Indian in 19<sup>th</sup> Century Peru: The paintings of Francisco Laso*. Thesis in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Austin: The University of Texas.
- 2011 “Pintura, historia y verdad: *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero”. En: Luis Montero. *Los funerales de Atahualpa*. Lima: MALI.

MAJLUF, Natalia, Luis Eduardo Wuffarden y Pablo Cruz

- 2013 *Sabogal*. Lima: MALI.

MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden

- 2001 *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942*. Lima: MALI y Fundación Telefónica.
- 2010 *Camilo Blas*. Lima: MALI.

MARTÍNEZ-PINZÓN, Felipe

2014 "La voz de los árboles: fiebre, higiene y poesía en La Vorágine". *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 91, N°2, pp. 163-181.

MÉLON, Marc

1988 "Más allá de lo real: la fotografía artística". En: *Historia de la fotografía*. Ed: Jean-Claude Lemagny y André Rouillé. Barcelona: Martínez Roca, pp. 82-102

MOREY RÍOS, José

2007 "El Obelisco a Orellana. Obra de Víctor Morey". Escrito para el V Festival de la Canción la Cultura y las Artes. Oran 28, 29 y 30 de abril del 2007.

[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=779859598762005&id=196548493759788](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=779859598762005&id=196548493759788) (Consulta: 4 de julio de 2016).

MOREY RÍOS, Selva

2015 "Víctor Morey Peña: A 50 años de su fallecimiento. Prolífica vida y obra de Víctor Morey Peña, pintor y escritor amazónico".

[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=862744857140145&id=196548493759788](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=862744857140145&id=196548493759788) (Consulta: 4 de julio de 2016).

NAJAR, Fernando

1997 "Antonio Wong Rengifo, pionero del ecoturismo en la Amazonía". *Kanatari*. N° 650, Iquitos 2 de marzo.

OLAVARRÍA, Oscar

2002 "Luis Alfonso Navarro Cáuper". En: *Kanatari*. N° 950. 1 de diciembre de 2002 pp. 2-5

OLIVER, D.

2010 "Demandas de un funcionario público". *Revista Cosas*. N° 444. pp. 100-104.

ONKEN, Hinnerk

2014 "Visiones y visualizaciones: la nación en tarjetas postales sudamericanas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX". En: *Iberoamericana*. Vol 14. N° 56 pp. 47-69.

PIZARRO, Tomás

1994 "César Calvo". *Revista Avance*. Iquitos, julio-agosto. pp. 7-8.

POOLE, Deborah

2000 *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

RAMÍREZ MENDOZA, Luis Hernán

1992 "Antonio Wong Rengifo. Multifacético representante de la cultura amazónica". *Amazonia*. N° 212. Lima, diciembre.

RAMÓN, Gabriel

2000 "Pascal RIVIALE. Los viajeros franceses en busca del Perú Antiguo (1821- 1914)". En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* (Lima). Tomo 30 N°1. Pp 175-185.

REÁTEGUI BARTRA, Martín

2014 "Sobre fundaciones y opiniones encontradas. En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, pp. 30-37

- SEKULA, Allan  
1982 [1975] "On the Invention of Photographic Meaning". En: *Thinking Photography* Ed: Victor Burgin. Londres: Macmillan, pp 85-109
- 2003 [1986] "El cuerpo y el archivo". En: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÓRZANO, Mónica  
2006 *César Calvo de Araújo, el pintor de la selva*. Tesis para optar al título profesional de Licenciada en Arte. UNMSM.
- SOUZA, Márcio  
2007 *Silvino Santos. O cineasta do ciclo da borracha*. Manaus: Universidad Federal del Amazonas.
- STIMSON, Blake  
2009 *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAGG, John  
2005 [1988] *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TORRES VIDELA, Samuel  
2014 [1921] "La revolución de Cervantes". En: Amazonía. N° 1, julio de 2014.  
<http://www.amazonia.org.pe/loreto-expectativa-y-desarrollo/la-revoluci%C3%B3n-de-cervantes> (Consulta 1 de setiembre de 2016).
- VIDARTE, Giuliana  
2015 "Apuntes para una futura investigación sobre César Calvo de Araújo (y notas sobre una investigación preliminar)". En: *Calvo de Araújo. La selva misma*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- 2016 Entrevista a Herman Wong, sobrino de Antonio Wong Rengifo. Sábado 30 de abril.
- VÍRHUEZ, Ricardo  
2014 "La literatura en Iquitos". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, 210-217.
- VILLAR, Alfredo  
2014 "Bajo el sol musical de Loreto". En Edición: Varón Consultores y Asociados. *Iquitos*. Lima: Telefónica del Perú, 248-253.
- WALKER, Charles  
1987 "El uso oficial de la selva en el Perú republicano". En *Amazonia peruana* 14(8) pp 61-89.
- WIDDIFIELD, Stacie  
1990 "Dispossession, Assimilation and the Image of the Indian in Late-Nineteenth-Century Mexican Painting". En: *Art Journal*. Vol. 49, No. 2, Depictions of the Dispossessed (Summer, 1990), pp. 125-132.

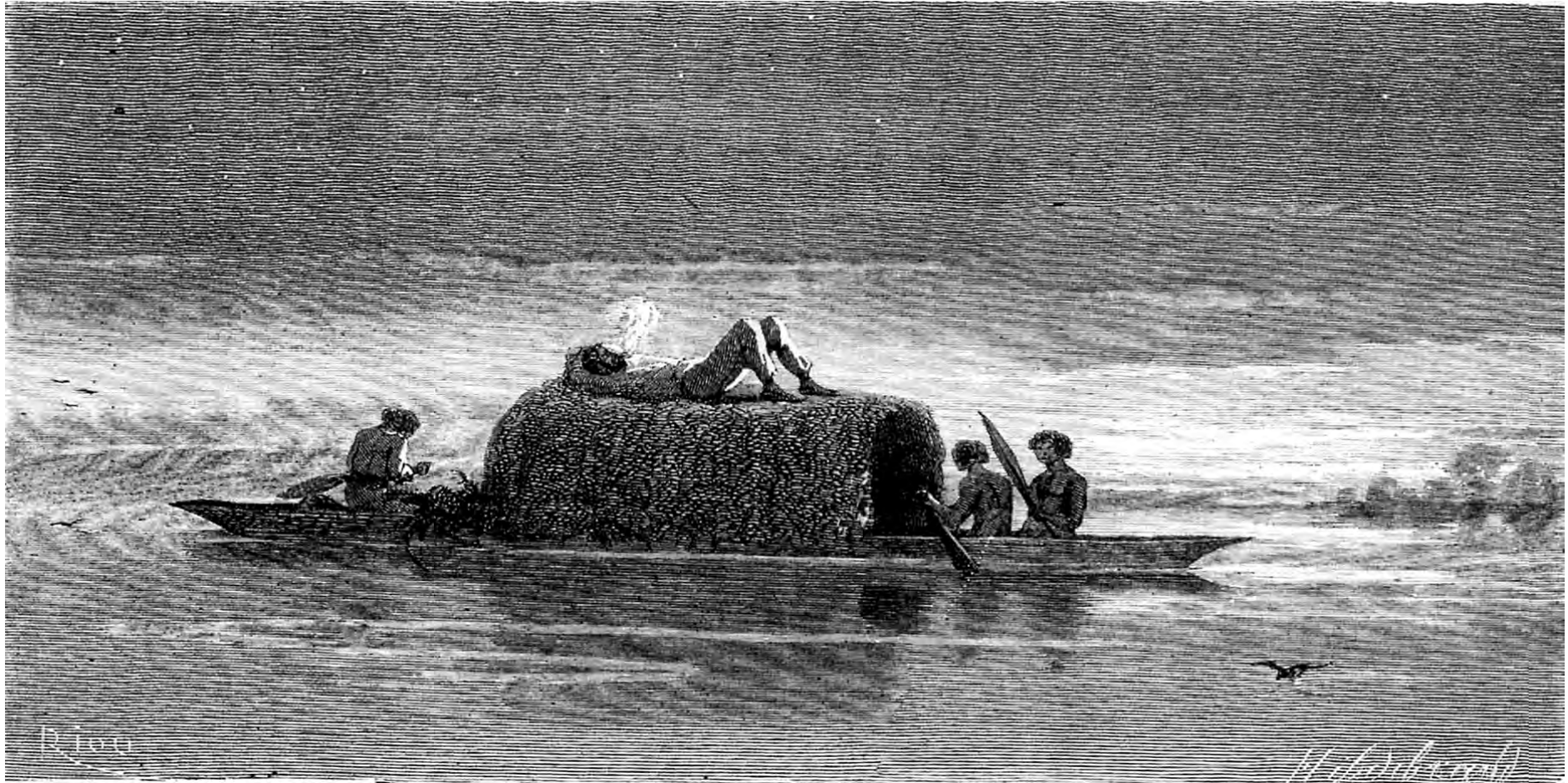
WUFFARDEN, Luis Eduardo

2014 “En las fronteras de lo moderno. Notas sobre ideas e instituciones en el Perú del siglo XX”. En: *Arte moderno*. Lima: MALI.



ANEXOS





**Fig. 1:** *Ensoñación al crepúsculo.* (Marcoy, 2001: 482). Tomado de (Chaumeil, 2003: 463).



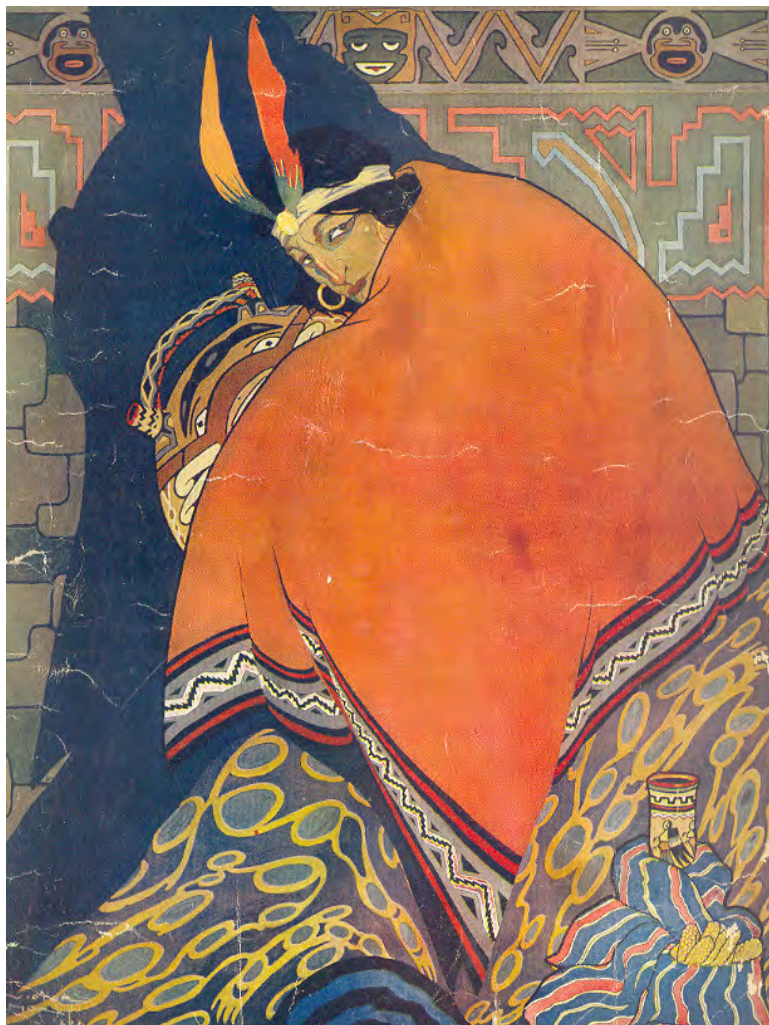
**Fig. 2:** Otto Michael, *Puerto de Iquitos* (1898). Acuarela sobre papel, 48 x 102 cm. Colección Museo Naval del Perú.



**Fig. 3:** Otto Michael, *Puerto de Iquitos. Río Amazonas Perú* (ca. 1910). Acuarela sobre papel, 25 x 60 cm.



Fig. 4: Portada e interior del folleto de la exposición presentada, en noviembre de 1924, por Víctor Morey en el Salón Chandler de Buenos Aires. Archivo Familia Morey.



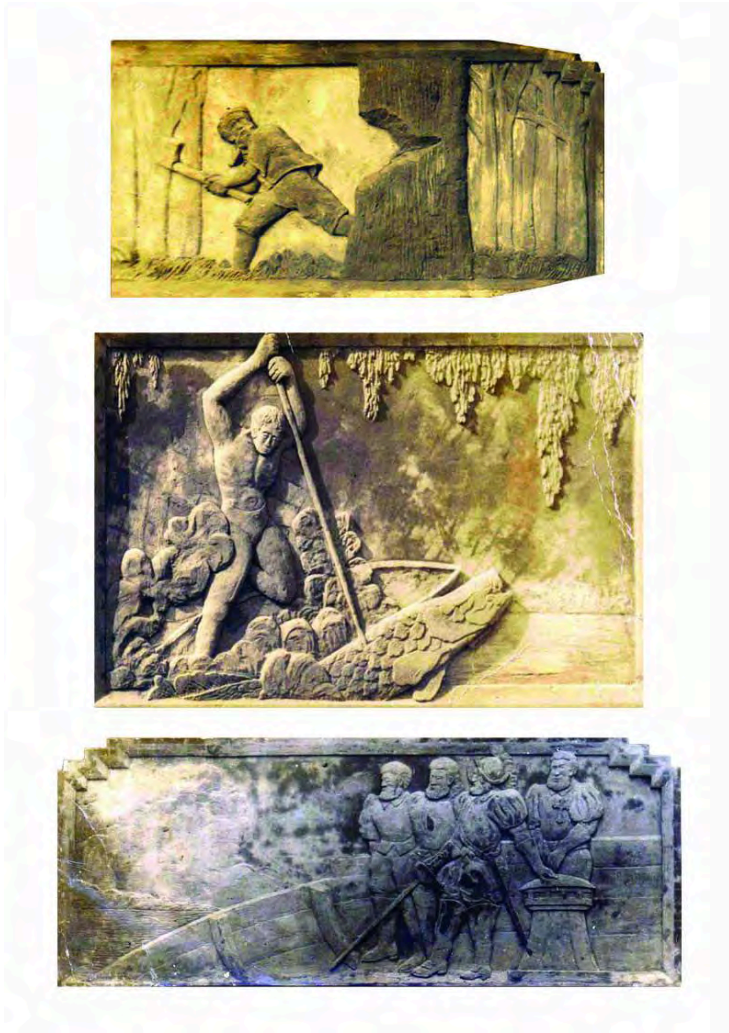
**Fig. 5:** Víctor Morey, *Koya (La Reyna)* (ca. 1924). Gouache. [s.m.] Parte del grupo de obras presentadas en la exposición de 1924, en el Salón Chandler de Buenos Aires. Archivo Familia Morey.



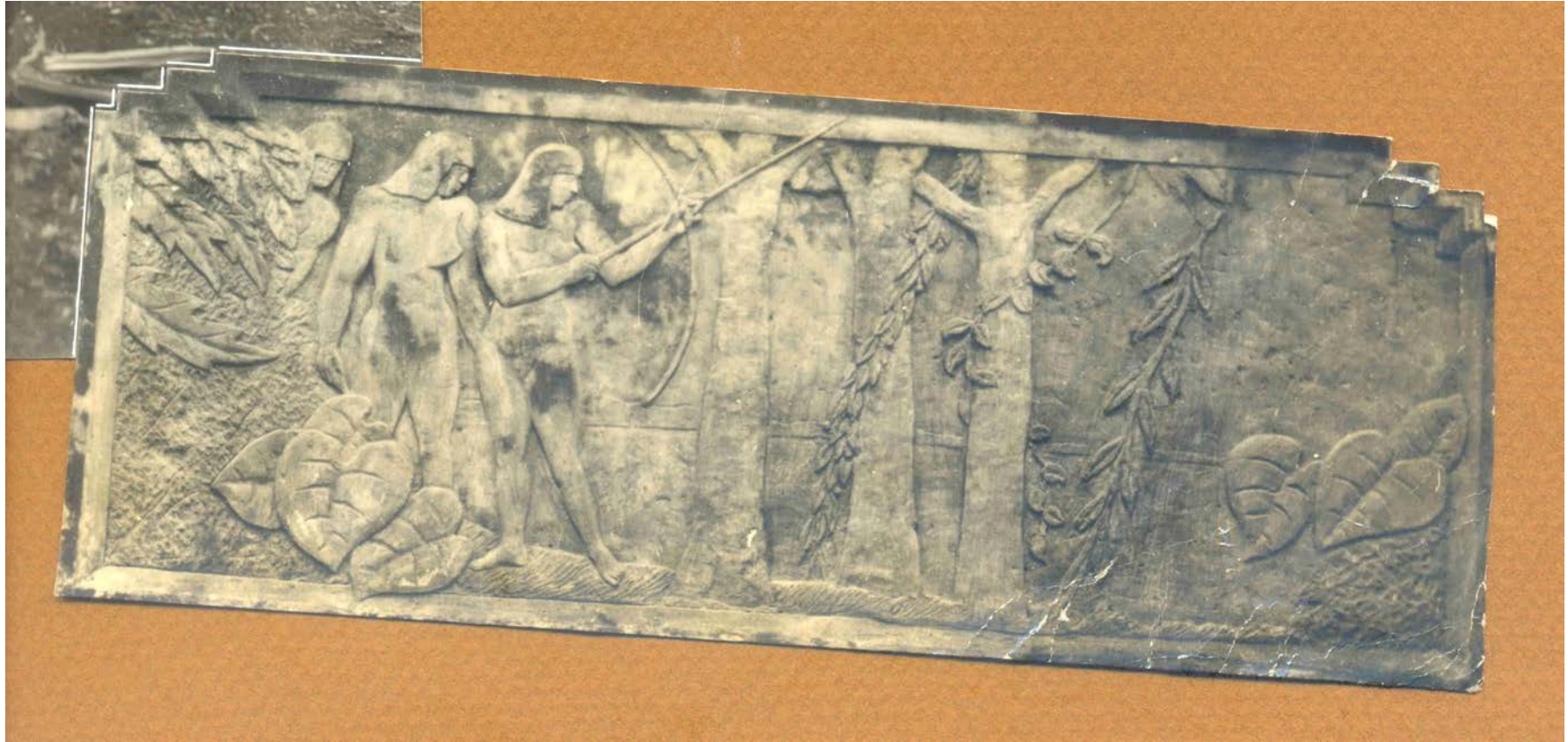
**Fig. 6:** Víctor Morey, *Danza de la honda (La Reyna)* (ca. 1924). Gouache. [s.m.] Parte del grupo de obras presentadas en la exposición de 1924, en el Salón Chandler de Buenos Aires. Archivo Familia Morey



**Fig. 7:** Vista general del monumento conmemorativo del IV Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas, obra de Víctor Morey. Archivo Familia Morey.



**Fig. 8:** Algunos de los relieves que forman parte de la decoración del obelisco. (De arriba hacia abajo) Primero aparece el leñador, el pescador del paiche y el descubrimiento de Orellana. Archivo Familia Morey.



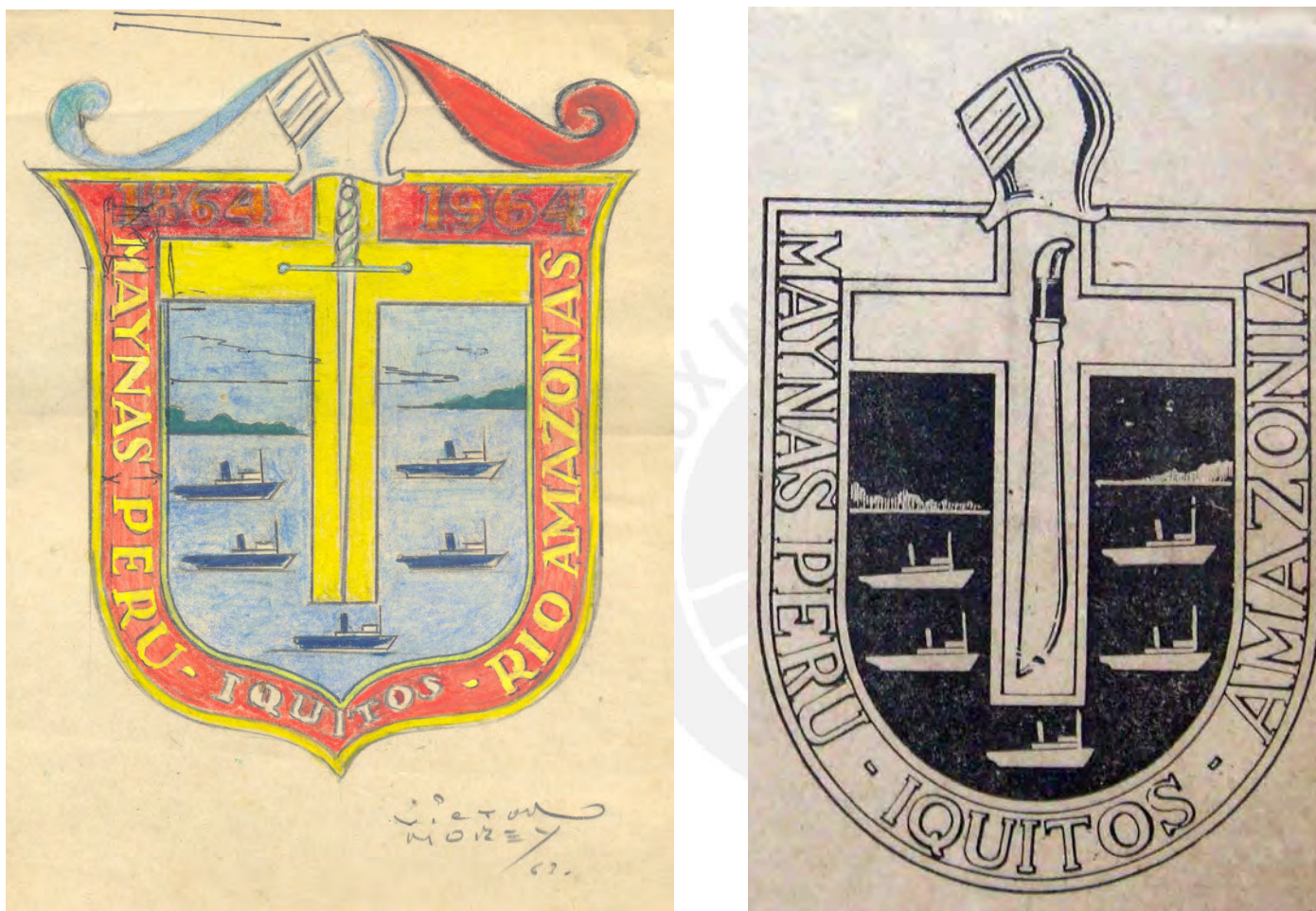
**Fig. 9:** Relieve que representa a las amazonas, parte del obelisco diseñado por Víctor Morey. Archivo Familia Morey.



**Fig. 10:** Víctor Morey, *Vendedor de frutas* (1958). Óleo sobre lienzo, 116 x 74 cm. Colección Ministerio de Cultura (Bendayán y Villar, 73).



Fig. 11: Víctor Morey, *Paisaje con tendal* (1953). Óleo sobre lienzo, 44 x 60 cm. Colección Isaura del Águila (Bendayán y Villar, 75).



**Fig. 12:** (De izquierda a derecha) Boceto y versión final del escudo de la ciudad de Iquitos diseñado por Víctor Morey en 1964. Archivo Familia Morey. (Nótese la variante entre el uso inicial de la espada española, cambiada finalmente por el machete).



**Fig. 13:** Manuel Bernuy Ortíz, *Árbol de Sachamango* (ca.1960). Óleo sobre lienzo, 25 x 40 cm. Colección Manuel Velarde (Bendayán y Villar, 75).



**Fig. 14:** Manuel Bernuy Ortíz, *Paisaje* (ca. 1960). Óleo sobre lienzo, 25 x 40 cm. Colección Manuel Velarde (Bendayán y Villar, 75).



**Fig. 15:** José Sabogal, *Canoas (Iquitos)* (1937). Óleo sobre tela, 68 x 78 cm. Colección Emilio Rodríguez Larraín, Lima (Majluf, Wuffarden y Ríos, 203 / ARCHI).



**Fig. 16:** José Sabogal, *Mujeres del Amazonas* (1937). Óleo sobre tela, 73 x 88 cm. Colección particular, Lima (Majluf, Wuffarden y Ríos, 202)



**Fig. 17:** Camilo Blas, *Paisaje de la Selva* (1939). Óleo sobre tela, sin medidas disponibles. Colección particular, (Majluf y Wuffarden, 34 / ARCHI).



**Fig. 18:** Manuel Bernuy Ortíz, *Victorias regias* (ca.1960). Óleo sobre lienzo, 20 x 30 cm. Colección Club Loreto, (Bendayán y Villar, 16).



**Fig. 19 y 20:** Retratos de indígenas de la Amazonía peruana llevados a cabo por Charles Kroehle (ca. 1888-1891) (Currarino, Fig. 101 y 102)



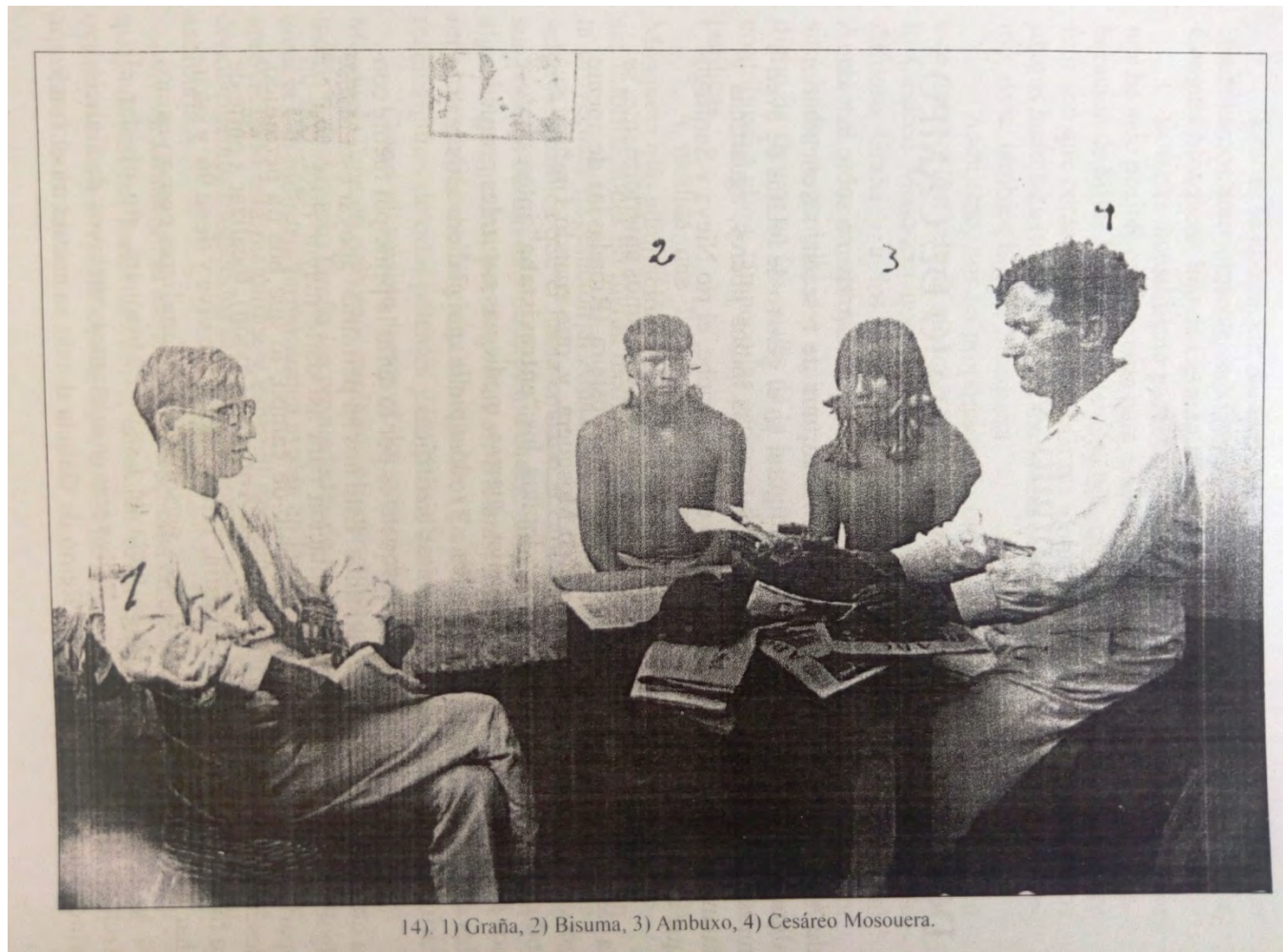
**Fig.21:** Retrato grupal de Charles Kroehle (ca. 1888-1891) (Currarino, Fig. 101 y 102)



**Fig. 22:** Postal del estudio Polack hecha a partir de una fotografía de Charles Kroehle (Currarino, Fig. 107)



**Fig. 23:** “Muchachas boras (según Rodríguez Lira) u ocainas (según Whiffen) con pinturas corporales. Girard la reproduce con la siguiente leyenda: ‘Danza de la fiesta de los muertos’, con referencia a los huitotos” (Chaumeil 2009, 41).



**Fig. 24:** (ca. 1932) “1. Graña, 2. Bisuma, 3. Ambuxo, 4. Cesáreo Mosquera” (Fernández Sendín, 80)



**Fig. 25:** (Diciembre, 1932) Fotografía de Cesáreo Mosquera enviada al capitán Iglesias Brage. “De izquierda a derecha: Avia Mosquera, Mariano (El Mago), Alfonso ¿Ahijado de Graña?, Indios Jibaros y Cosseta Mosquera” (Fernández Sendín, 86).



Fig. 26: “Bisuma, antes y después de cortarle el pelo” (Fernández Sendín, 105).



**Fig. 27:** Cesáreo Mosquera (ca. 1910-1930) Identificada como “Niñas gabinete estudio”. Colección Biblioteca Amazónica





**Fig. 28:** Cesáreo Mosquera (ca. 1910-1930) Identificada como “Después de la boda. Gaspar Borges da Cruz y Primitiva del Pozo”. Colección Biblioteca Amazónica.



**Fig. 29:** Cesáreo Mosquera (ca. 1910-1930) Identificada como “Junto a papá”. Colección Biblioteca Amazónica.



**Fig. 30:** Cesáreo Mosquera (ca. 1926) Identificada como “José K. Wong al llegar de Francia”. Colección Biblioteca Amazónica.



**Fig. 31:** Cesáreo Mosquera (ca. 1910-1930) Identificada como “Calle Próspero. Sacando adoquines”. Colección Biblioteca Amazónica.



**Fig. 32:** Cesáreo Mosquera (1910) Identificada como “Emplazamiento militar en la Calle Próspero / 23.06.1910”. Colección Biblioteca Amazónica



**Fig. 33:** Cesáreo Mosquera (1933) Identificada como “Entierro del Sargento Fernando Lores”. Colección Biblioteca Amazónica



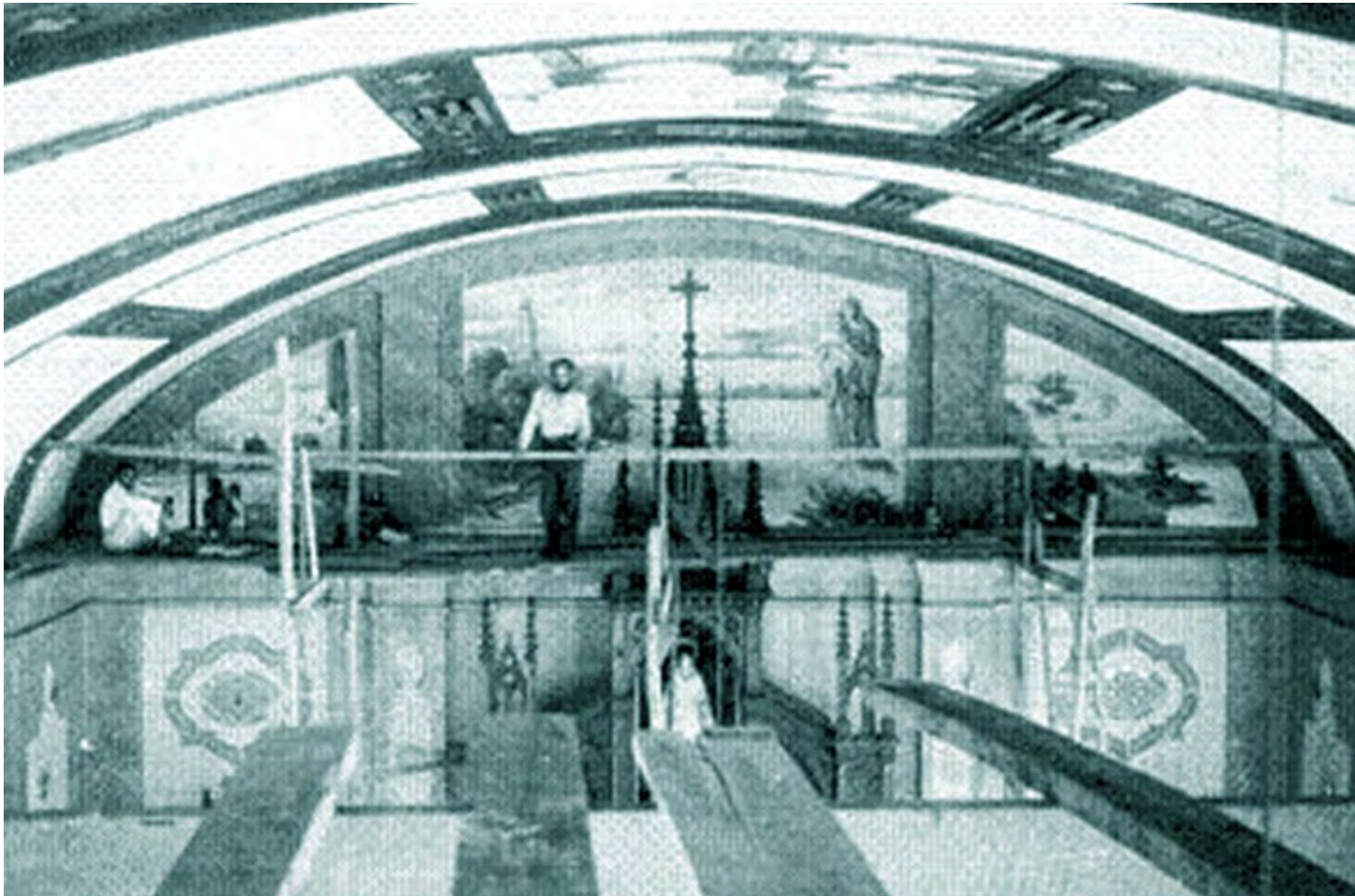
**Fig. 34:** Fotografía de Avencio Villarejo publicada en “Así es la Selva” de 1943 (Villarejo, 26)



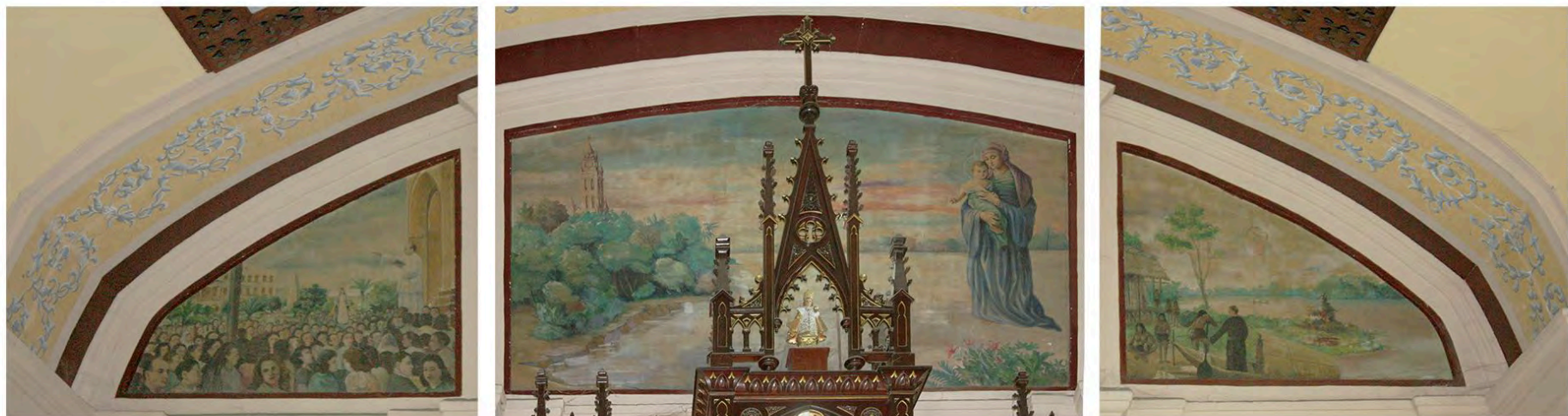
**Fig. 35:** Fotografía de Avencio Villarejo publicada en “Así es la Selva” de 1943 (Villarejo, 36)



**Fig. 36:** Fotografía de Antonio Wong Rengifo del puerto de Belén publicada en “Así es la Selva” de 1943 (Villarejo, 119)



**Fig. 37:** Calvo de Araújo posa delante de los murales en la Iglesia Matriz de Iquitos (1947).



**Fig. 38:** Murales de Calvo de Araújo en la Iglesia Matriz de Iquitos (1947).



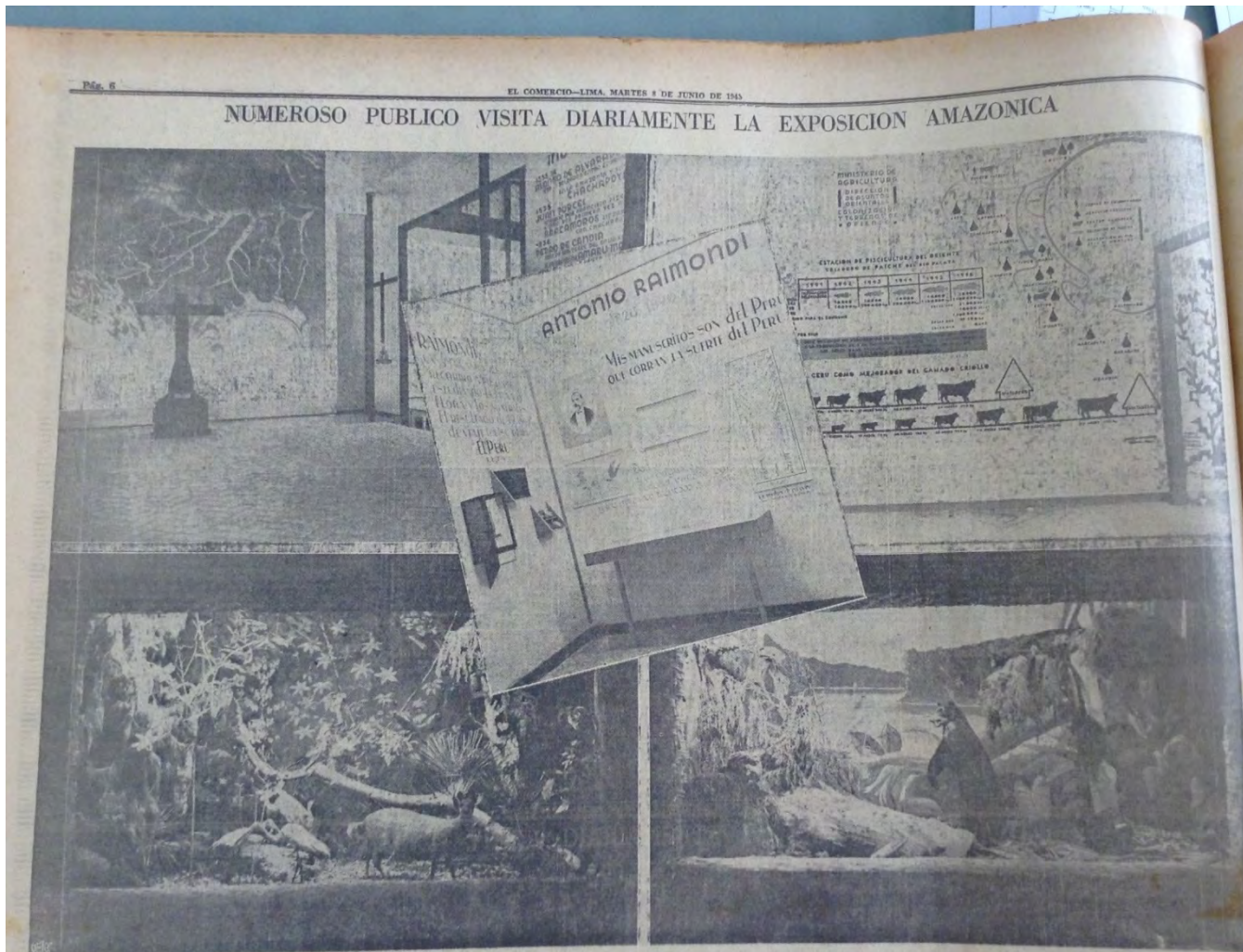
**Fig. 39:** Detalle de los murales de la Iglesia Matriz de Iquitos. Aquí Villarejo consagra la parroquia al Corazón de María (1947)



**Fig. 40:** Detalle de los murales de la Iglesia Matriz de Iquitos. Aparición de la Virgen sobre el río Amazonas (1947)



**Fig. 41:** Detalle de los murales de la Iglesia Matriz de Iquitos. Aquí aparecen representadas las misiones agustinianas cristianizando la Amazonía (1947)



**Fig. 42:** “Ofrecemos cinco aspectos de la magnífica exhibición: interior del Pabellón Histórico en el que puede verse la cruz erigida en Tumbes por los Conquistadores, la Cruz de la Conquista y la ruta de Pizarro y Orellana en su viaje del Cusco al Amazonas; Stand del Ministerio de Agricultura en el Pabellón de Industria y Trabajo, presentado por Adolfo C. Winternitz y Susana C. Polac; los bellos dioramas realizados por los pintores Manuel Ugarte Elespuru y Antonio Flórez Estrada, que nos brindan la emoción del paisaje y de la vida en la selva y, al centro, el Stand Raimondi [...] ubicado en el Pabellón Histórico” (El Comercio 8/6/1943)



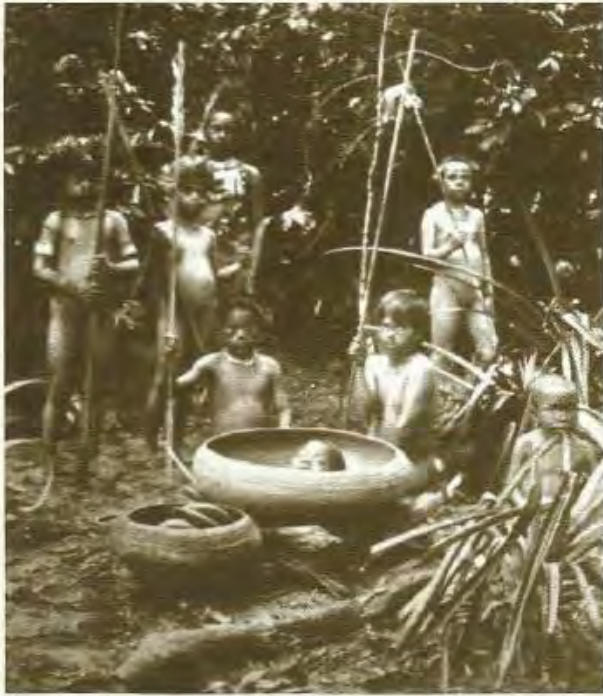
**Fig. 43:** “Indígenas encadenados extractores de caucho en el cepo, Río Putumayo” (Hardenburg, 2).



**Fig. 44:** “La Amazonía peruana. Indios libres en el Río Ucayali (observe su fuerte apariencia cuando no están esclavizados)” (Hardenburg, 25).



**Fig. 45:** “Un incidente del Putumayo. Mujer indígena condenada a morir de hambre en el Alto Putumayo (El Estado peruano defiende que fue obra de bandidos colombianos) Foto reproducida de la revista *Variedades* de Lima, Perú” (Hardenburg, 52).

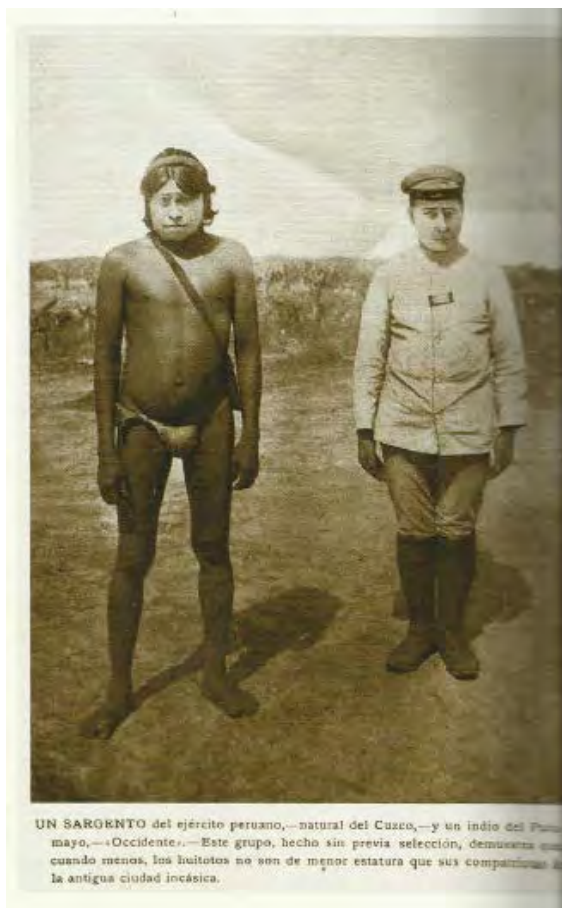


*La leyenda dice: «Los indios de este distrito, incluso muy jóvenes, se hacen la guerra entre ellos, y comen la carne de los que han matado. Los dientes son llevados como trofeos, como se ve en la fotografía». (En la tinaja, se ve una cabeza sobresaliendo).*

*En: Customs of the world, Londres 1913.*



**Fig. 46:** Indígenas caníbales del Putumayo (Chaumeil 2009, 66)



**Fig. 47:** “Foto-montaje comparando a los indios del Putumayo con los antiguos incas. [...] En Rey de Castro (2013)” (Chaumeil 2009, 50).

## La pesadilla del Putumayo

Reproducimos un sugestivo grabado del periódico «Jugem» que se publica en Munich, Alemania, y traducimos el artículo satírico que lo acompaña, haciendo notar la incisiva e injusta burla que se hace de nosotros, así como la ironía que envuelve para Inglaterra ante el afanoso y sobre todo humanitario entrometimiento que la ha movido á exaltarse contra los crímenes del Putumayo, región lejana y desconocida para ellos y por la cual sienten una caritativa simpatía que no sintieron ni en la India ni en Nueva Zelanda. El grabado no puede ser más significativo y en cuanto al texto que lo complementa, es digno hermano del dibujo.

JOSE GABRIEL TUPAC AMARU.

Traducido del «Jugem» periódico satírico publicado en Munich, Alemania.

Según noticias recibidas del Perú, el jefe de los Indios Cobre ha mandado una carta al Gobierno inglés, en la cual dice:

Querido amigo blanco Asquith:

El jefe de los Indios Cobre ha oído decir que tu tienes la intención de mandar misioneros á tus hermanos con el propósito de convertirlos á la



«Oh! es así como prepara la goma!»

Tipo de dibujos satíricos publicados en las revistas de la época. *Varietades* 1912 N° 236: 1143.

Fig. 48: “La pesadilla del Putumayo” (Chaumeil 2009, 40).



Fig. 49: "Un hombre de 70 años y de 60 centímetros" (Chaumeil 2009, 67).



*Pintura de indígena yanéscha de Teófilo Castillo, según fotopostal coloreada de E. Polack-Schneider  
(Colección Jean-Pierre Chaumeil).*

**Fig. 50:** (Cornejo e Yllia, 185).



**Fig. 51:** *La india huitota Julia cosiendo a máquina* (1912). 11.1 x 16.7 cm. (Chirif, Cornejo y La Serna Torroba, 168)



Fig. 52: *Huitotas civilizadas* (1912). 16.3 x 11.1 cm. (Chirif, Cornejo y La Serna Torroba, 62)



**Fig. 53:** *India bora* (1912). 11.6 x 16.7 cm. (Chirif, Cornejo y La Serna Torroba, 65)



**Fig. 54:** *Baile de indios ocainas*. 11.6 x 8 cm. (Chirif, Cornejo y La Serna Torroba, 111)

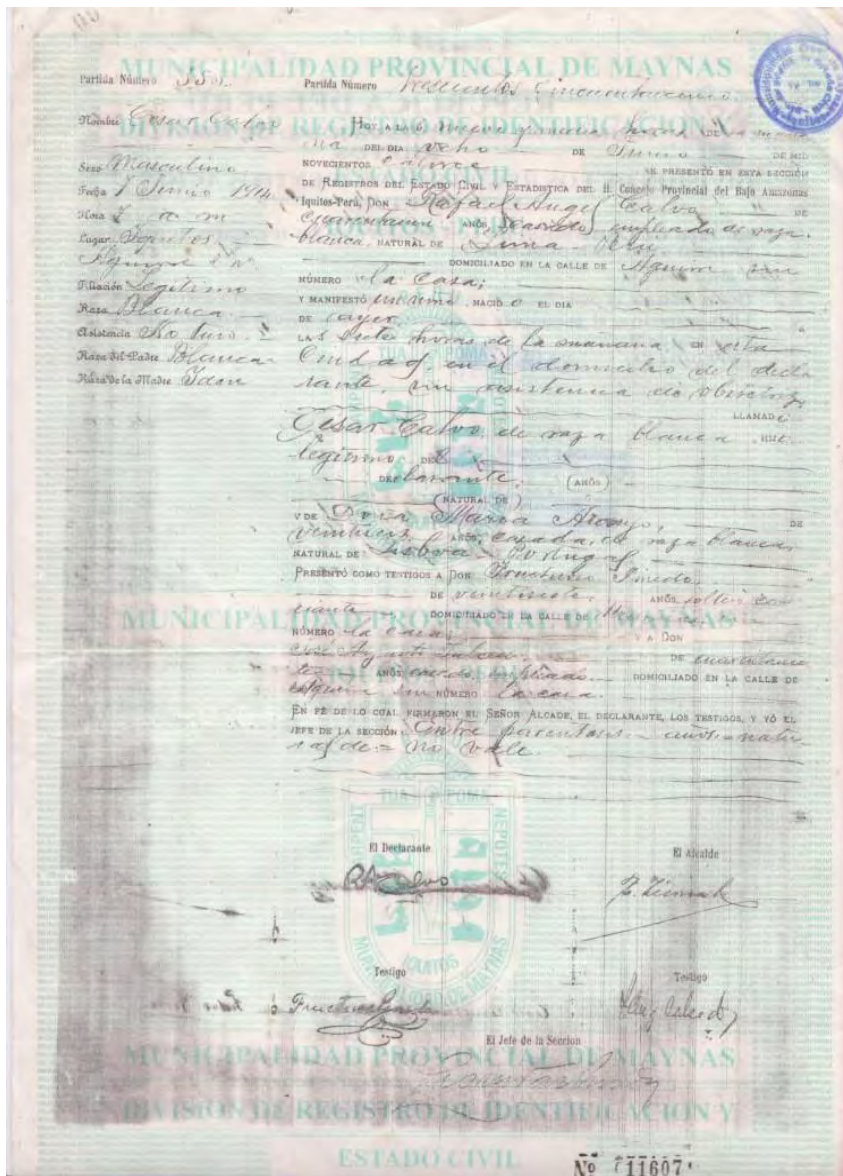


Fig. 55: Partida de nacimiento de César Calvo de Araujo que indica su nacimiento el 8 de junio de 1914.



**Fig 56:** “César Calvo de Araújo de niño (primero de la izquierda), junto a sus hermanos” (Bendayán 2015, 192). Archivo Familia Calvo.



**Fig 57:** César Calvo de Araújo, *Costa verde* (1939). Óleo sobre lienzo, 25 x 45 cm. Colección Helwa Calvo Soriano (Bendayán 2015, 22).



**Fig 58:** César Calvo de Araújo, *Niño muerto* (1940). Acuarela sobre papel, 56.5 x 73.5 cm. Colección Helwa Calvo Soriano (Bendayán 2015, 64).

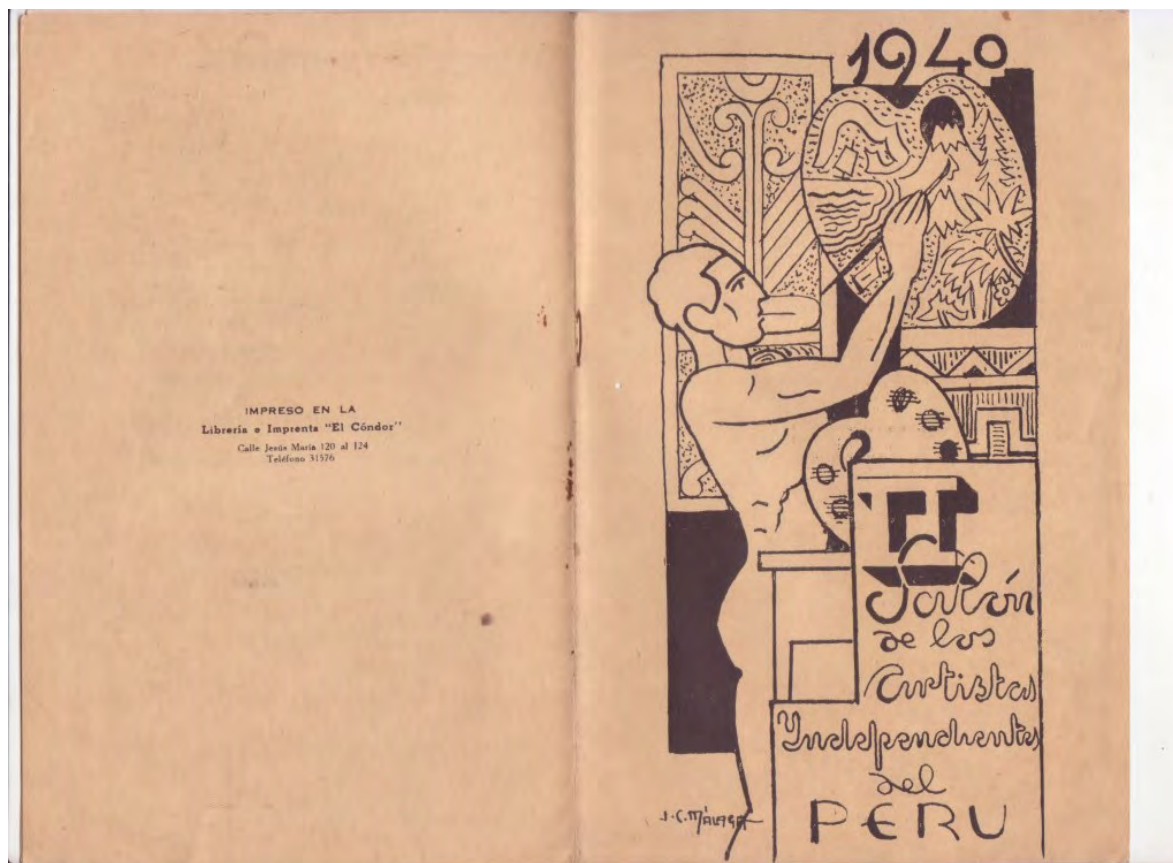


Fig 59: Catálogo del II Salón de la Asociación de Artistas Independientes del Perú (Lima, 1940) / Carátula (Bendayán 2015, 43)

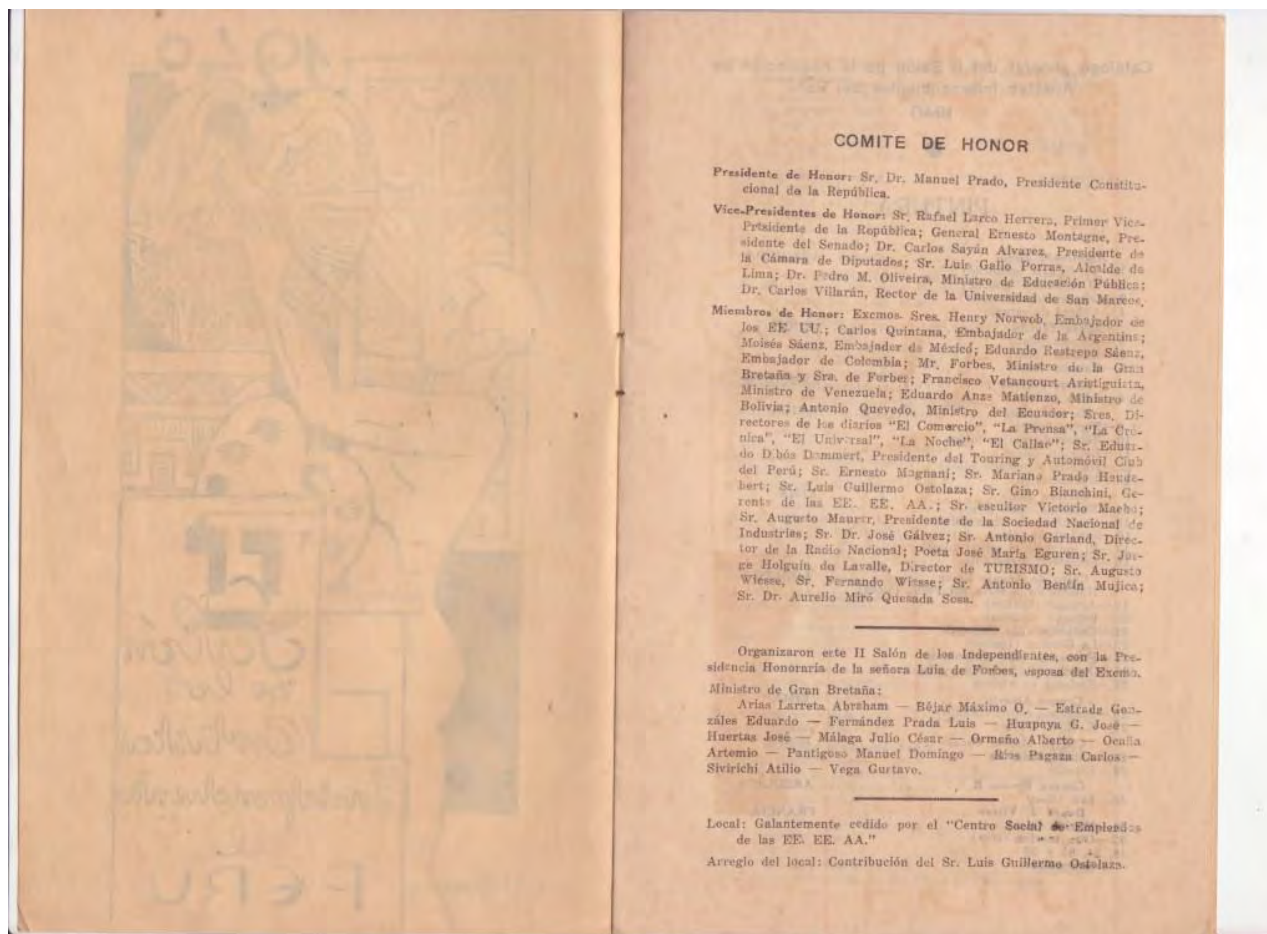


Fig. 60: Catálogo del II Salón de la Asociación de Artistas Independientes del Perú (Lima, 1940) / Interior 1 (Bendayán 2015, 43)

Catálogo general del II Salón de la Asociación de  
Artistas Independientes del Perú  
1940

PINTURA

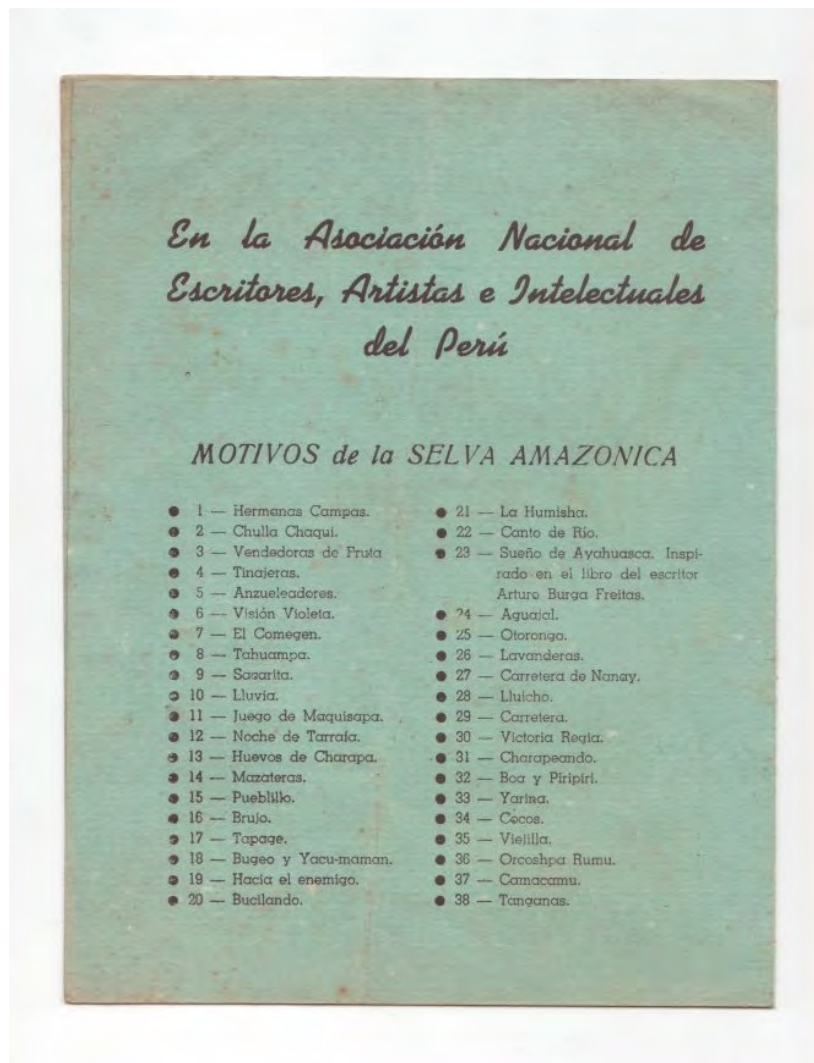
Agostinelli Mario . . . . .	AREQUIPA
1.—Tarde gris (gouache)	
2.—El verdulero (gouache)	
3.—Los devotos (gouache)	
4.—Cabeza de estudio	
Allain Teófilo . . . . .	JUNIN
5.—Misericordia (óleo)	
6.—Estudio (óleo)	
7.—Estudio (óleo)	
Arispe Alfredo . . . . .	AREQUIPA
8.—Lima (óleo)	
Barreto Juan . . . . .	ARICA
9.—Figura (óleo)	
10.—Hombre y mujer (óleo)	
11.—Reunión (óleo)	
12.—Mujeres y pensando (óleo)	
13.—Montañas (óleo)	
Carrera María . . . . .	LIMA
14.—Mater dolorosa (óleo)	
15.—Sta. Rosa de Lima (óleo)	
16.—Sonámbula (óleo)	
17.—El indio de la queza (óleo)	
18.—Serrana frutera (óleo)	
Calvo de Araujo César . . . . .	LORETO
Motivos de la selva del Píru: (oleos)	
19.—Agunjal (Iquitos)	
20.—Papagal (Iquitos)	
21.—Canoeros (Río Pastaza)	
22.—La Humina (Iquitos)	
23.—Pushando (Río Amazonas)	
24.—Oroschpa-Runu (Muyoy Iquitos)	
25.—Sinfonía en violeta	
Craso Alberto . . . . .	LIMA
26.—Amor de cobre (Dibujo)	
27.—S. M. El Obrero	
Chávez Molina Oscar . . . . .	JUNIN
28.—Asunto indígena	
29.—Estudio	
Chávez Rivero B. . . . .	AREQUIPA
30.—Eva (óleo)	
Dupré J. Victor . . . . .	FRANCIA
31.—Marina (laca)	
32.—Otra marina (laca)	
33, 34, 35 y 36 (acuarelas)	

Garay Belisario . . . . .	LIMA
37.—El mariscal Cáceres (óleo)	
38.—La Ferricholi (óleo)	
39.—Palmaje andino (óleo)	
Gutiérrez Julio G. . . . .	CUZCO
40.—Motivo cuzqueño (óleo)	
Galdos Palcivro . . . . .	AREQUIPA.
41.—El monje (óleo)	
42.—La dama del abanico (óleo)	
43.—El zapatero (óleo)	
44.—Tocando quena (óleo)	
45.—Dibujo al carbón	
Del 46 al 49 — Apuntes	
Garagatti Mantilla Román . . . . .	CALLAO
50.—Julio Jenaro Gutiérrez (óleo)	
51.—Panorama del Cuzco (óleo)	
Cervero Adrián N . . . . .	LIBERTAD
52.—Recuerdos (óleo)	
53.—La vuelta del infirmito (óleo)	
54.—La casa de Macavilca (óleo)	
55.—Cacray Alto (acuarela)	
56.—Vinón andina (acuarela)	
57.—Por los barrios de Lima (acuarela)	
58.—Alrededores de Lima (óleo)	
León A. Max . . . . .	ANCASH
Motivos del Callejón de Huaylas:	
59.—Cactus y pencas (acuarela)	
60.—Maguey (acuarela)	
61.—Huascarán (acuarela)	
León Santiago . . . . .	LIMA
62.—Un trompis (óleo)	
63.—Después de los Carnavales (óleo)	
Loli León Félix . . . . .	LIMA
64.—Atardecer en Ocopa (óleo)	
65.—Nubes de granizo (óleo)	
66.—Cana-huacinda (óleo)	
67.—Bologón-Manzanas (óleo)	
Luján Pedro . . . . .	AYACUCHO
68.—Estudio (óleo)	
69.—Estudio (óleo)	
More Carlos . . . . .	PUNO
70.—Chichera arequipeña (óleo)	
71.—Puno (acuarela)	
Morey Victor . . . . .	LORETO
72.—Amazonia (óleo)	
Martínez Alejandro Pedro . . . . .	LIMA
73.—El maestro (óleo)	
74.—Sermón de la Montaña (Concepción) (óleo)	
75.—Batalla carnavalesca (óleo)	
76.—La Jungla (óleo)	
Martínez Elsdoro . . . . .	ANCASH
77.—Recuerdo (óleo)	
78.—Orgullo (óleo)	
Mendivil Victor . . . . .	AREQUIPA
79.—Motivos decorativos Del 80 al 82 Caricaturas	

Fig. 61: Catálogo del II Salón de la Asociación de Artistas Independientes del Perú (Lima, 1940) / Interior 2 (Bendayán 2015, 43)



**Fig. 62:** Catálogo de la exposición individual en la Asociación Nacional de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú / Carátula (Lima, 1941) (Bendayán y Villar 2015, 43)



**Fig. 63:** Catálogo de la exposición individual en la Asociación Nacional de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú / Interior 1 (Lima, 1941) (Bendayán y Villar 2015, 43)



- 39 — Aguaderas.
- 40 — Pucuncando.
- 41 — Mitayero.
- 42 — Pushando.
- 43 — Caucheros.
- 44 — Puesta de Sol.
- 45 — Rematistas.
- 46 — Leñatero.
- 47 — Balsas.
- 48 — Correntada.
- 49 — Changanacuy.
- 50 — Renaco.
- 51 — Descrymo.
- 52 — Fiesta en Puchana.
- 53 — Noctámbulos.
- 54 — Sinfonía Violeta. Propiedad del Sr. Anselmi Laukin.
- 55 — Tumba-cuchara.
- 56 — Challueando.
- 57 — Familia Cuniba.
- 58 — Declaración de amor.
- 59 — Tarrascando.
- 60 — Auto-caricatura.

**Fig. 64:** Catálogo de la exposición individual en la Asociación Nacional de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú / Interior 2 (Lima, 1941) (Bendayán y Villar 2015, 43)



**Fig. 65:** Catálogo de la segunda exposición individual de Calvo de Araújo en el Aero Club (Lima, 1942) / Carátula (Bendayán y Villar 2015, 43)



**Fig. 66:** Primera edición de la novela *Paiche* de César Calvo de Araujo (Arequipa, 1963). Portada realizada por el pintor arequipeño Carlos de la Riva (Vidarte 2015, 35)



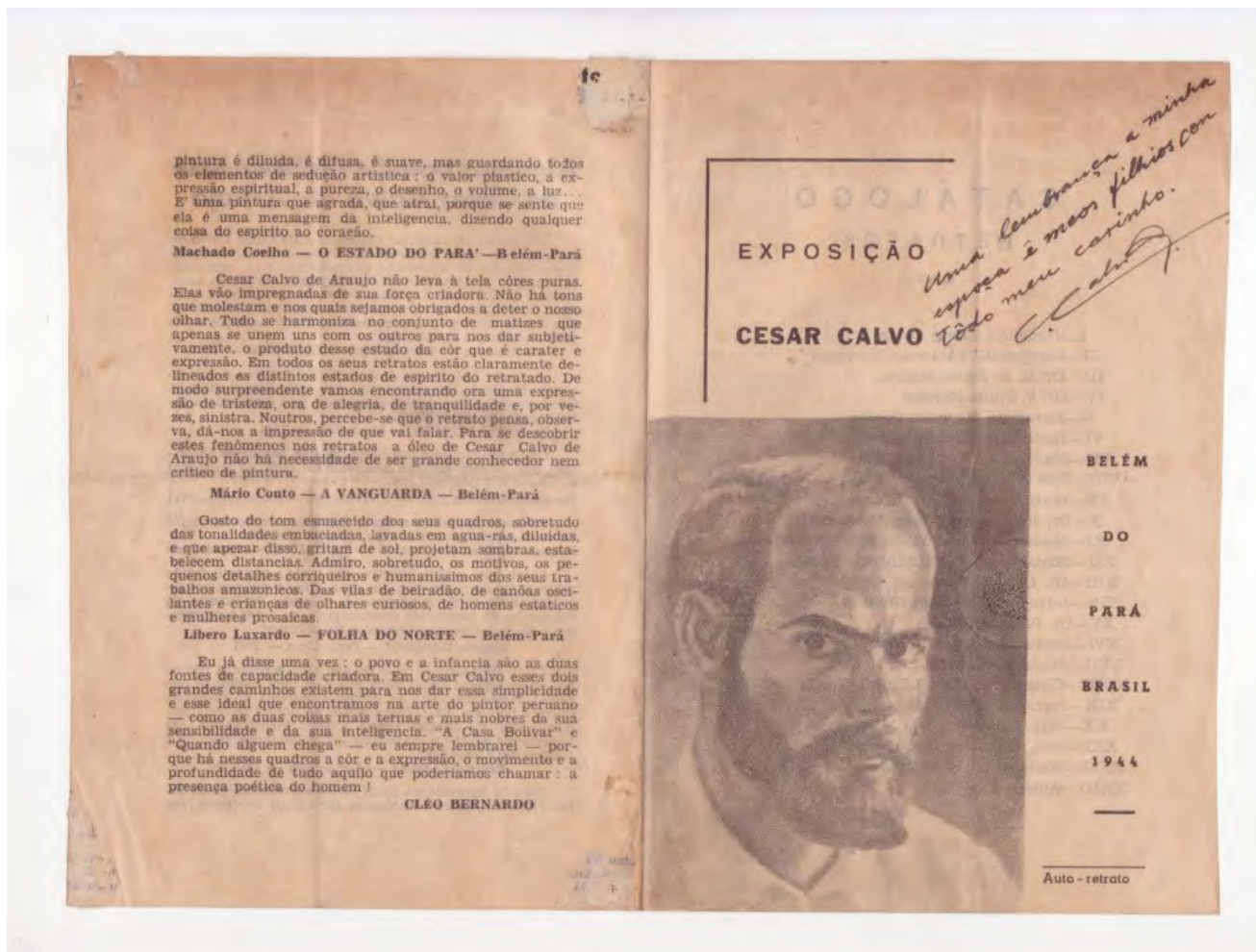


Fig. 67 Catálogo de la exposición individual de retratos de César Calvo de Araújo en el Hotel Central (Belém do Pará, 1944) / Carátula (Vidarte 2015, 34)



Fig. 68: Catálogo de la exposición individual de retratos de César Calvo de Araújo en el Hotel Central (Belém do Pará, 1944) / Interior 1 (Vidarte 2015, 34)



**Fig. 69:** Edificio del Central Hotel en Belém do Pará, donde Calvo presentó su exposición en enero de 1944; y edificio de la ABI en Río de Janeiro, donde exhibió en junio del mismo año (Vidarte 2015, 30)



**Fig. 70:** Catálogo de exposición individual en la ABI / Carátula (Río de Janeiro, 1944) (Vidarte 2015, 34)



**Fig. 71:** Calvo de Araújo junto con su hermano Guillermo, delante del Pan de Azúcar (Río de Janeiro, 1944) (Vidarte 2015, 28).



**Fig. 72:** *Retrato de mi hermano Guillermo Calvo* (1944), óleo sobre tela, 55 x 45 cm. Colección Lucía Calvo (Río de Janeiro).



**Fig. 73:** Vista de la inauguración de la exposición de César Calvo de Araújo en la ABI de Río de Janeiro. Colección Helwa Calvo.



**Fig. 74:** *Retrato de Manuela Ballón* (1962), óleo sobre tela, 123 x 113 cm. Colección Museo Histórico Municipal de Arequipa “Guillermo Zegarra Meneses” (Bendayán 15, 73).



**Fig. 75:** *Retrato de dama* (1956), óleo sobre tela, 45 x 55 cm. Colección particular (Bendayán 15, 79).



**Fig. 76:** *Orquídeas y guacamayo* (1959), óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Colección Casa Morey.



**Fig. 77:** *Rostro de indio* (ca. 1952), óleo sobre tela, 44 x 36 cm. Colección Familia Pérez Restrepo (Bendayán 2015, 99)



**Fig. 78:** “Calvo de Araújo con su hijos César, Helwa y Nania, paseando por el Jirón de la Unión (ca. 1960)” (Bendayán 2015, 193).



**Fig. 79:** “Calvo de Araújo con el poeta Javier Dávila Durand, amigo íntimo del pintor y de su hijo el poeta César Calvo Soriano, con quien editó su libro *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*” (ca. 1960) (Bendayán 2015, 196)



**Fig. 80:** “Calvo de Araújo junto al alcalde de Nueva York, Jasper Mc Levy, presentando su retrato, en la inauguración de su exposición”



**Fig. 81:** “Calvo de Araújo delante del retrato de María Eugenia Rojas Correa vestida de novia, hija del presidente de Colombia Gustavo Rojas Pinilla [...]” (Bendayán 2015, 49)

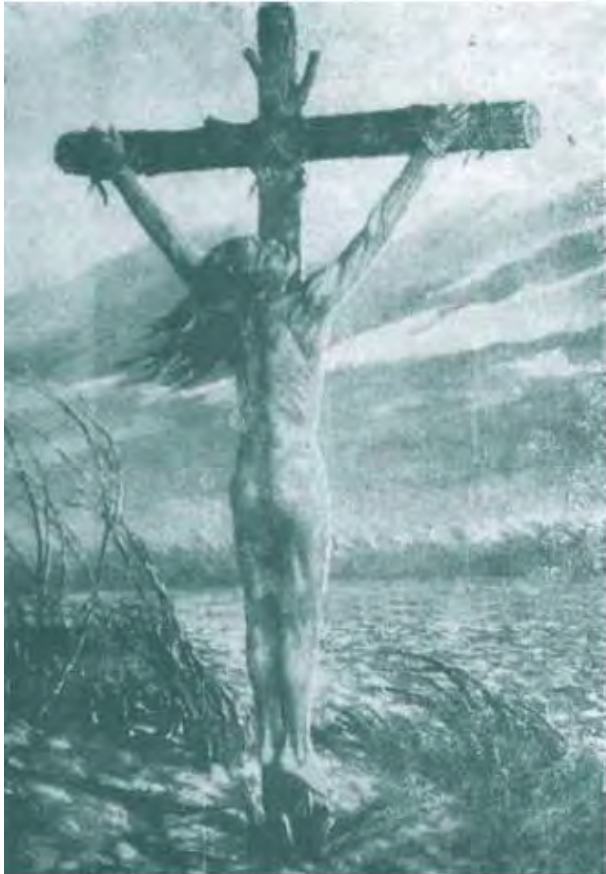


**Fig. 82:** *El valle de los aguajales* (1952), óleo sobre tela, 180 x 515 cm. Colección Familia Restrepo.





Fig. 83: Catálogo de la exposición llevada a cabo por César Calvo de Araújo en el Aero Club de Lima en 1959.



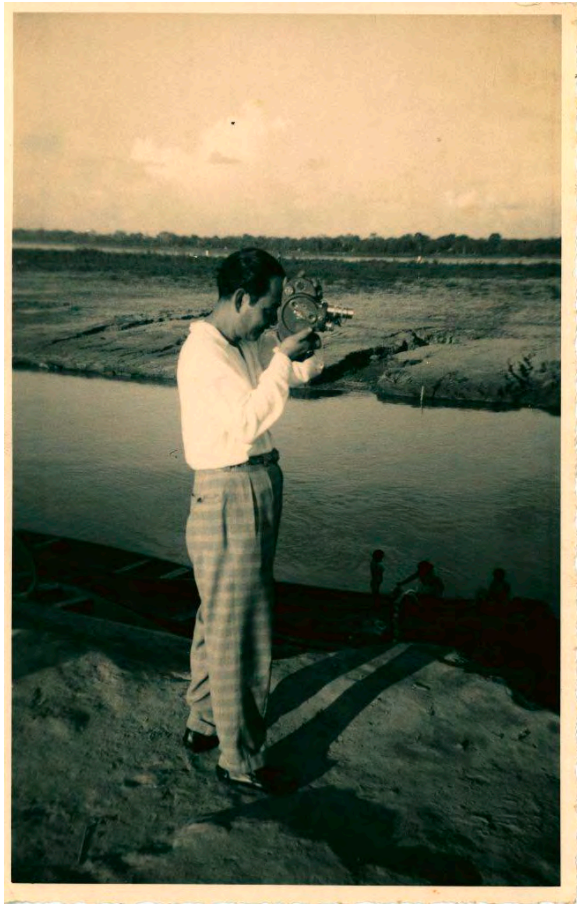
**Fig. 84:** “Cristo de la selva. Ubicación desconocida. Fotografía extraída del catálogo editado para la muestra de Calvo de Araújo en el Aero Club” (Bendayán y Villar 2015, 50)



**Fig. 85:** “Calvo de Araújo junto a su autorretrato a los 82 años, otra pintura no ubicada” (Bendayán y Villar 2015, 51)



**Fig. 86:** Antonio Wong Rengifo y su cámara Pathé Frères de 35 mm (ca. 1928-1930). Colección Ponciano Wong.



**Fig. 87 y fig. 88:** Antonio Wong Rengifo filmando a orillas del río con su cámara Bell & Howell de 16 mm. Modelo 70 DL 8(ca. 1935-1945). Colección Ponciano Wong.



**Fig. 89:** Antonio Wong Rengifo y sus colaboradores (aparentemente parte del equipo de *Foto Wong* y *Loreto Gráfico*). Wong Rengifo se encuentra ubicado sentado al medio a su lado derecho aparece Luis Alfonso Navarro Cáuper, y al lado derecho de este Raúl Wong. Finalmente, detrás del fotógrafo se encuentra Francisco Wong Reátegui. Colección Christian Bendayán.



**Fig. 90:** Antonio Wong Rengifo y sus colaboradores de Wong Amazon Tours



**Fig. 91:** Retrato del Presidente Manuel Odría, llevado a cabo por César Calvo de Araújo (1953) (Bendayán 2015B)



**Fig. 92:** Retrato de Manuel Odría, obra de Calvo de Araújo, ubicado en la fachada del Palacio Municipal de Maynas (1953) (Bendayán 2015B)



**Fig. 93:** *El descubrimiento del Amazonas por Francisco de Orellana* de César Calvo de Araújo. 5 x 3 m. aproximadamente (1963)



**Fig. 94:** *La llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla y el izamiento del pabellón nacional en la aldea de Iquitos*, de César Calvo de Araújo. 5 x 3 m. aproximadamente (1963).



Aquí estoy en el andamio, también con el pie descalzo e hinchado tenía que usar cinto para ir y venir, pero almorzaba allí para evitar pérdida de tiempo.

**Fig. 95:** “Aquí estoy en el andamio, también con el pie descalzo e hinchado tenía que usar cinto para ir y venir, pero almorzaba allí para evitar pérdida de tiempo” (ca. 1947-1963) (Bendayán 2015, 187)



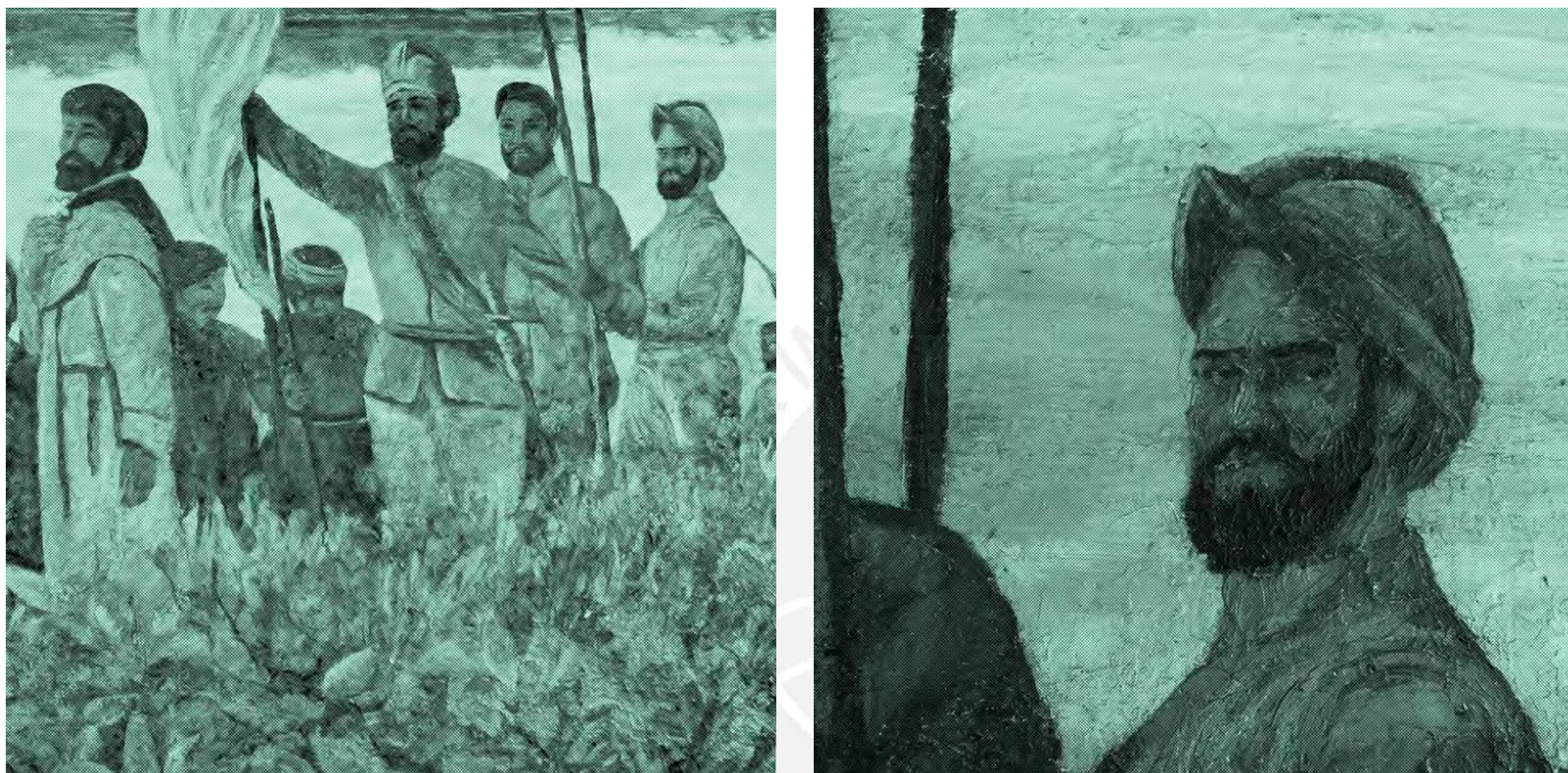
Aquí estoy descalzo con el pie hinchado y con mucho dolor, pero me exigieron terminar y terminé trabajando hasta por las noches. En esta aún faltan los buques y marinos etc de gente. Se ve parte del centro: decorado en colores planos, se distingue la mujer desnuda y algunas hojas, es lo que se ve a la derecha que queda entre ambos cuadros -

**Fig. 96:** “Aquí estoy descalzo con el pie hinchado y con mucho dolor, pero me exigían terminar y terminé trabajando hasta en las noches. En esta aún faltan los buques y marinos. Se ve parte del centro: decorado en colores planos, se distingue la mujer desnuda y algunas hojas, es lo que se ve a la derecha que queda entre ambos cuadros” (ca. 1947-1963) (Bendayán 2015, 187)



Descubrimiento del Amazonas,  
es Orellana el tuerto quien tiene  
la bandera en la diestra, siguiendo  
hacia la derecha el tercer soy yo  
de casco, tambien el q. está fuera  
del cuadro con el pincel en la ma-  
no. - No se nota los costados por  
la oscuridad donde hay chunchos,  
uno muerto y una chuncha linda a  
la derecha. se ve poco el bergantín  
dejando con algunos heridos dentro de

**Fig. 97:** “Descubrimiento del Amazonas, es Orellana el tuerto quien tiene la bandera en la diestra, siguiendo hacia la derecha el tercero soy yo de casco, También el que está fuera del cuadro con el pincel en la mano. No se nota los costados por la oscuridad donde hay chunchos, uno muerto, y una chuncha linda a la derecha, se ve poco el bergantín con algunos heridos dentro de” (ca. 1947-1963) (Bendayán 2015, 186)



**Fig. 98:** Detalles del autorretrato en el Descubrimiento del Amazonas de César Calvo de Araújo (1963)



**Fig. 99:** El pintor frente al Descubrimiento del Amazonas casi terminado (ca. 1947-1963)



**Fig. 100:** Ambos murales de Calvo de Araújo en la Sala Ramón Castilla, antes de la demolición del edificio iniciada en 2007.



**Fig. 101:** Registro de la demolición del Palacio Municipal de Iquitos (2008). Colección Christian Bendayán.





**Fig. 102:** Registro de las protestas frente a los restos del Palacio Municipal, exigiendo se protejan los murales de Calvo de Araújo (2010). Colección Christian Bendayán.



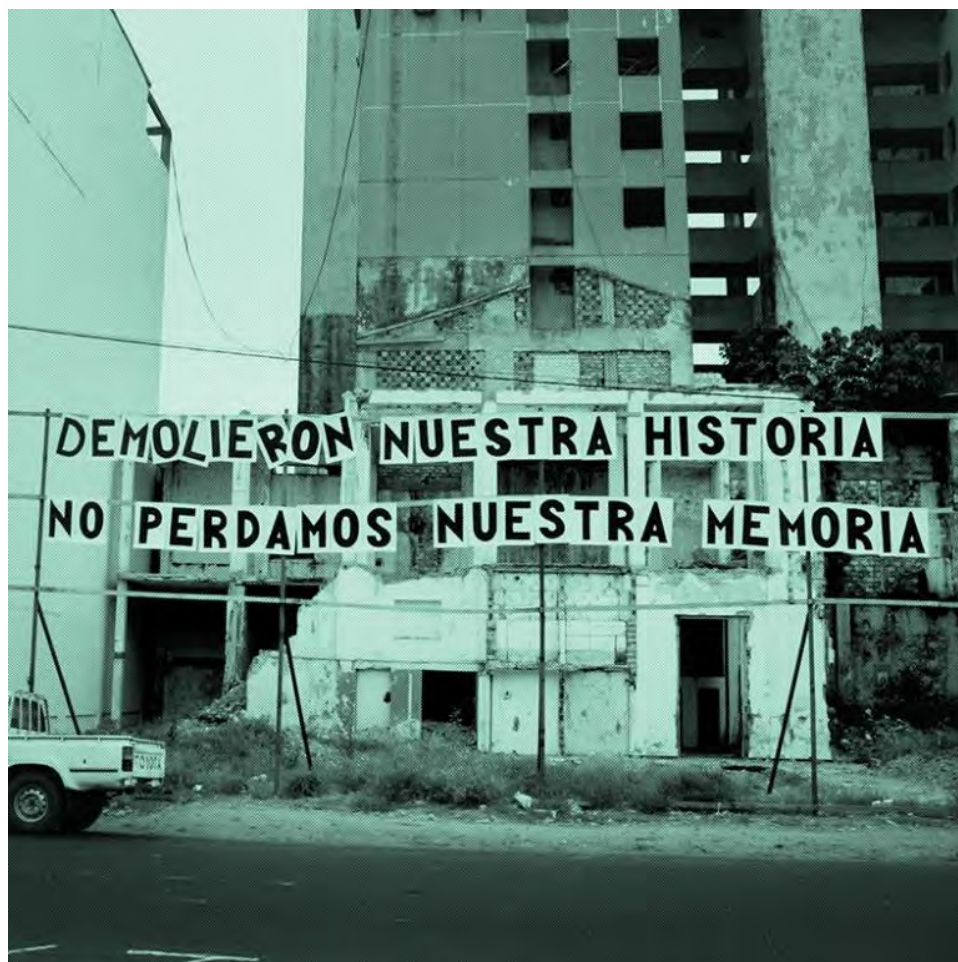
**Fig. 103:** Registro del concierto dado por la violinista Pauchi Sasaki, frente a las ruinas del Palacio Municipal (2010). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 104:** Intervención de artistas iquiteños reproduciendo el cartel que se ubica en los edificios de la ciudad que son considerados patrimonio. El cartel dice lo siguiente: “Este inmueble es patrimonio de la nación” (2010). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 105:** Letrero de “Obra paralizada” ubicado sobre el Palacio Municipal, indica el cese de las obras dictaminado por el INC de Loreto. Colección Christian Bendayán.



**Fig. 106:** Intervención ubicada sobre las ruinas del Palacio Municipal (5 de enero de 2011). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 107:** Paisaje reflejado de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 108:** Paisaje reflejado de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 109:** Paisaje de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 110:** Vista de Iquitos de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 111:** Atardecer sobre el río de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 112:** Pescadores estirando sus redes de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 113:** Pescador estirando sus redes de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 114:** Pescador estirando sus redes de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 115:** Pescador estirando sus redes de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 116:** Pescador estirando sus redes de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 117:** Pescadores estirando sus redes de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 118:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 119:** Vendedores de pescado de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 120 y fig. 121:** Chaucheros de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963) Colección Christian Bendayán.



**Fig. 122:** Vista del Puerto de Belén de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 123:** Vista del Puerto de Belén de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 124:** Vendedoras de plátanos de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 125:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 126:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 127:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 128:** Postal de Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 129:** “Honoré Daumier, Pose del hombre de la naturaleza y Pose del hombre civilizado, en Croquis Parisiens, 1853 (Biblioteca Nacional, París)” (Tagg, 54)



**Fig. 130:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 131:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.





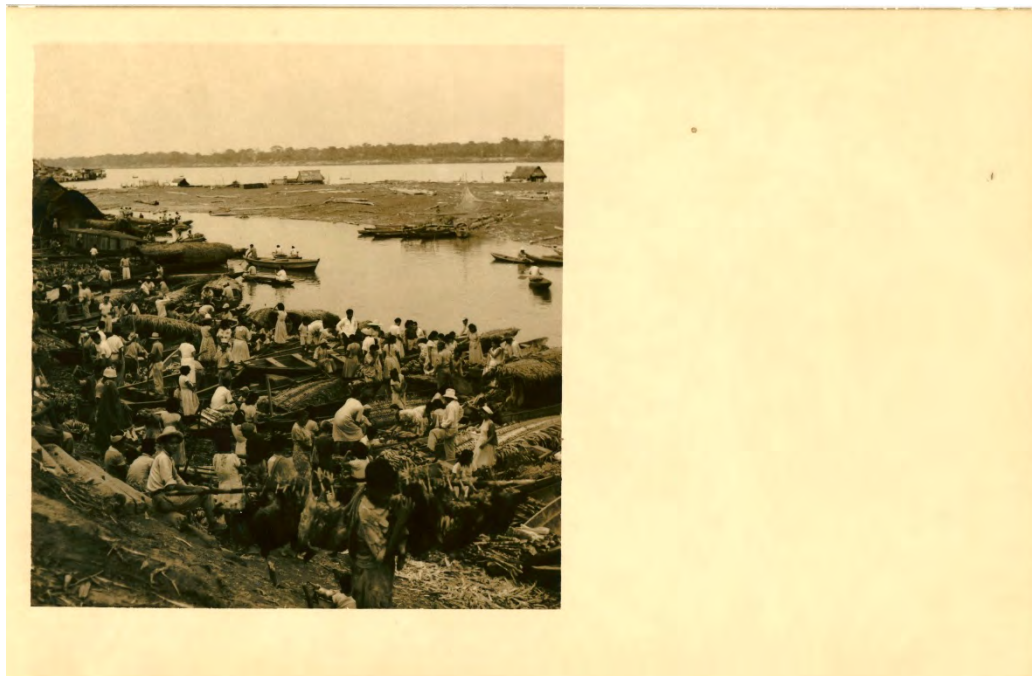
**Fig. 132:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 133:** Antonio Wong Rengifo (ca. 1928-1963). Colección Christian Bendayán.



**Fig. 134:** Postal de Antonio Wong Rengifo, vista de Iquitos desde el río (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 135:** Postal de Antonio Wong Rengifo, vista del puerto de Belén (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 136:** Postal de Antonio Wong Rengifo, paisaje reflejado (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.



**Fig. 137:** Postal de Antonio Wong Rengifo, atardecer sobre el río (ca. 1928-1963). Archivo Ponciano Wong.

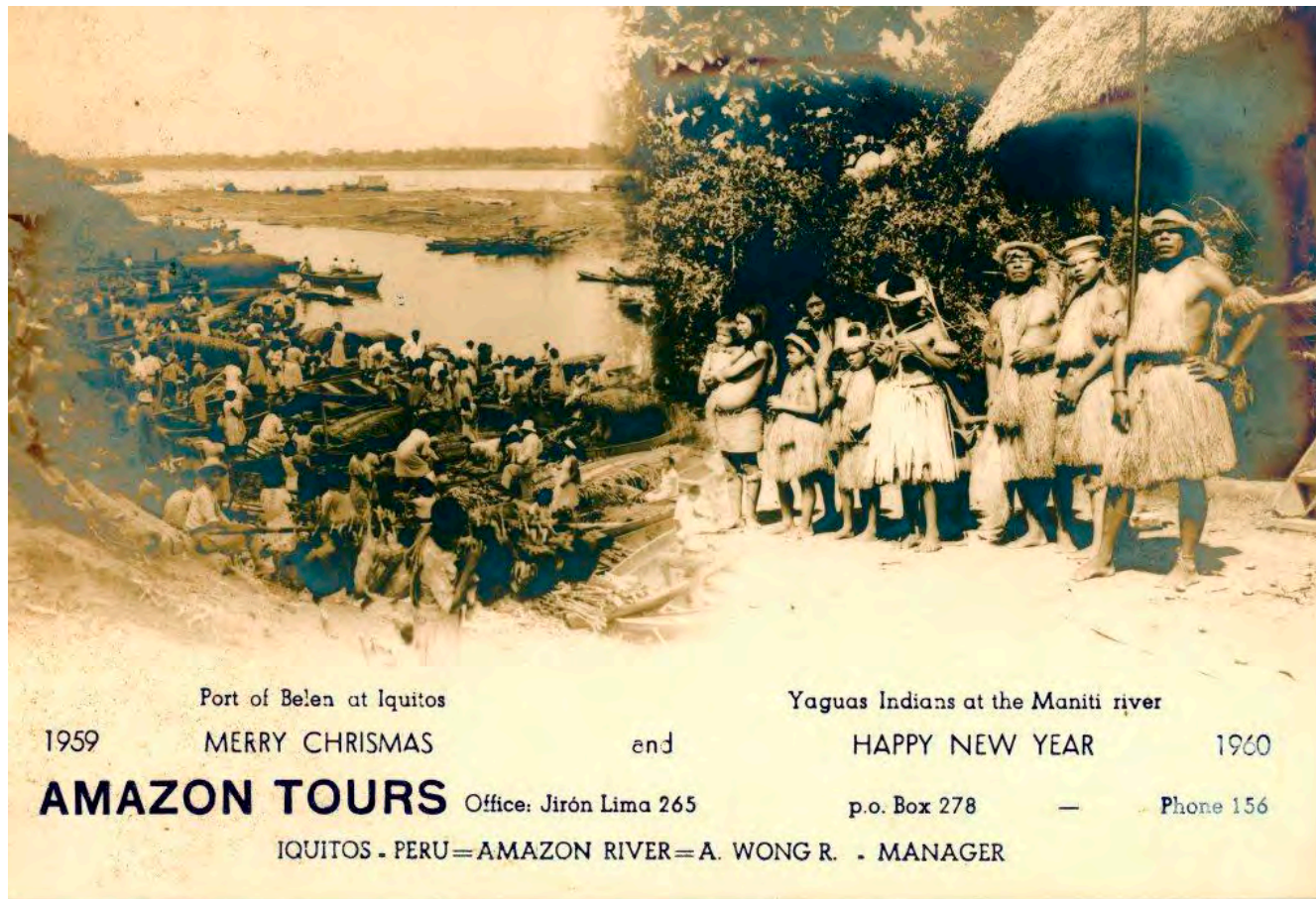


Fig. 138: Tarjeta Navidad 1959 / Año Nuevo 1960 de Wong Amazon Tours (1959). Archivo Ponciano Wong.