

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Representación de la Amazonía y del indígena amazónico en el registro visual del cineasta alemán Karl W. Emmermacher a mediados del siglo XX en el Perú**

Wilders Andrés Ramírez Trebejo

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2022





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Wilders Andrés Ramírez Trebejo, autor del trabajo intitulado “Representación de la Amazonía y del indígena amazónico en el registro visual del cineasta alemán Karl W. Emmermacher a mediados del siglo XX en el Perú”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

8 de marzo de 2022

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

La siguiente investigación trata sobre las fotografías de pueblos indígenas amazónicos que realizó el cineasta alemán Karl Walter Emmermacher a mediados del siglo XX en el Perú. Por aquellos años, la Amazonía peruana se encontraba dentro de procesos de transformaciones sociales y económicas promovidas por las élites de poder, quienes buscaban alcanzar la definitiva integración de la región amazónica a la sociedad nacional.

Karl W. Emmermacher llegó al Perú luego de terminar la Segunda Guerra Mundial. Al llegar al país, utilizó sus conocimientos previos en el documentalismo visual y luego con los contactos que hizo en el país, emprende desde los años 50 su proyecto que denominó *Expedición filmica alemana por la Amazonía*. Recorre gran parte de la Amazonía, especialmente en la llamada *selva central*, logrando producir una película documental e innumerables fotografías de los indígenas amazónicos. Estas fotografías constituyen el objeto de estudio de la presente tesis.

Se analizan a estas fotografías desde la línea de los estudios visuales, que considera a la imagen dentro entramados sociales y políticos. Se intenta responder la pregunta cómo fue la representación que hizo sobre los indígenas amazónicos dentro de este contexto de transformación e integración de la Amazonía que se vivía por aquellos años.

Mediante un análisis detallado de las fotografías, tanto de las que fueron incluidas en dos libros sobre los cambios en la Amazonía de la época, como de las que he organizado bajo series, he encontrado que las fotografías vuelven a re-exotizar al nativo, adscribiéndole prácticas *salvajes*, alejadas de la civilización y mostrando visualmente las transformaciones que se iban produciendo en dicha región y con sus poblaciones. Se concluye que la producción visual de Emmermacher termina reafirmando un imaginario de la Amazonía y de sus habitantes como ajenos a la modernidad, justificando con ello la integración y sus transformaciones a mediados del siglo XX en el Perú.

Palabras clave: Karl W. Emmermacher, representaciones visuales, fotografías, pueblos indígenas amazónicos



## **Agradecimientos**

A Trinidad Pérez por su paciencia, su apoyo incondicional y sus sugerentes comentarios, siempre con el fin de mejorar el contenido de la tesis.

A mis amigos y amigas de la maestría, con quienes compartí meses inolvidables estudiando en Quito, Ecuador.

A todas las personas que de alguna u otra forma contribuyeron a que pueda realizar esta investigación.



## Tablas de contenidos

|   |     |
|---|-----|
| Figuras .....   | 11  |
| Introducción .....  | 13  |
| Capítulo primero Representación y visualidad .....  | 19  |
| 1. El marco general: los estudios visuales y la cultura visual .....                            | 19  |
| 2. Régimen colonial de visión y racialización de la mirada.....                                 | 22  |
| 3. Representaciones e imaginarios sociales .....  | 26  |
| Capítulo segundo Fotografía e integración nacional de la Amazonía peruana (1940-1960) .....     | 29  |
| 1. El cineasta y fotógrafo: Karl Walter Emmermacher (1886-1985).....                            | 29  |
| 2. (Neo) colonización: Amazonía y pueblos indígenas.....  | 44  |
| Capítulo tercero Imaginarios y representaciones en las fotografías de Karl W. Emmermacher ..... | 53  |
| 1. Fotografía e integración del indígena.....   | 53  |
| 2. Análisis de series.....  | 68  |
| 2.1 Serie #1: Mujeres shipibo.....  | 70  |
| 2.2. Serie #2: Deformación craneal .....  | 75  |
| 2.3 Serie #3: Hombres cazadores asháninkas.....   | 78  |
| 3. Interpretación general.....  | 83  |
| Conclusiones .....  | 89  |
| Obras citadas.....  | 95  |
| Anexos .....  | 103 |
| Anexo 1: Fotografías de Karl W. Emmermacher a modo de hojas de contacto ....                    | 103 |



## Figuras

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1: Karl W. Emmermacher en San Francisco, EEUU, 1928 .....  | 30  |
| Figura 2: Foto postal de indígena Campa. 1950/51 .....  | 35  |
| Figura 3: Reverso de la postal con descripción del lugar y pueblo indígena. ....  | 36  |
| Figura 4: Captura de pantalla del portal del Världskultur Museerna de Suecia. ....  | 37  |
| Figura 5: Tarjeta de presentación de K.W. Emmermacher hacia 1952 .....  | 38  |
| Figura 6: Aviso de K. W. Emmermacher 1967-1968.....   | 42  |
| Figura 7: Portada del libro conmemorativo del ILV (1955). Fotografía de portada de K.W.Emmermacher. ....  | 55  |
| Figura 8: Panel con fotografías de K.W. Emmermacher expuestas en el evento por los diez años del ILV en el Perú .....   | 56  |
| Figura 9: Fotografía acompañada con el título de: “Campaña de alfabetización entre los Cashibos, río Aguaytía” .....  | 56  |
| Figura 10: Fotografía acompañada con el título de: “La señorita Elena de Townsend enseñando a leer a una analfabeta en Yarinacocha” .....                                   | 57  |
| Figura 11: Fotografía acompañada del siguiente texto: “Después de dar unos consejos en su idioma Tariri está felicitado por los alumnos del colegio Melitón Carbajal” ..... | 59  |
| Figura 12: Fotografía acompañada con el título de: “Probando el teléfono en las oficinas de ‘La Prensa’”. Fuente: ILV1955. ....   | 60  |
| Figura 13: Técnica de roza y quema. Foto: K.W.Emmermacher .....   | 62  |
| Figura 14: Colonia de Tingo María, en la selva central .....  | 62  |
| Figura 15: Mujer Asháninka (“Campa”) elaborando tejido .....  | 64  |
| Figura 16: Balsa cruzando el río Aguaytía (selva central) .....   | 64  |
| Figura 17: Ganado cebú importado por la SCIPA en la colonización en Madre de Dios   | 65  |
| Figura 18: Clubes Agrícolas Juveniles Perú (CAJP) en Tingo María .....  | 65  |
| Figura 19: Karl W. Emmermacher realizando las filmaciones en la Amazonía. 1952-1951 .....   | 70  |
| Figura 20: Serie #1: Mujeres shipibos .....   | 71  |
| Figura 21: Serie # 2 Deformación craneal.....   | 76  |
| Figura 22: Serie #3 Cazadores asháninkas. ....  | 79  |
| Figura 23: Fotografías de Karl W. Emmermacher, 1950-51.....   | 103 |



## Introducción

Los pueblos indígenas de la Amazonía peruana, al igual que del resto de países amazónicos de la región, siempre han estado presentes en el imaginario colectivo de las élites, pero vistos como pueblos salvajes y opuestos a la civilización. Desde los primeros europeos que llegaron a la región, hasta las élites criollas de los nuevos estados nacionales, pasando incluso por los exploradores y viajeros, la Amazonía y los pueblos nativos, han causado una gran fascinación y deseo por registrarlos, describirlos y fotografiarlos. Basta con explorar en la página de eBay y buscar *indígenas amazónicos* para ver la gran cantidad de oferta de fotos, grabados, litografías del siglo XIX y del XX, que aún se siguen comercializando a nivel mundial.

Buena parte de las investigaciones que se han realizado respecto esta fotografía y la representación en ella de los pueblos amazónicos, han estado orientadas en la producción visual en el siglo XIX, principalmente con la época del caucho, algunas de las misiones religiosas, las exploraciones científicas, comisiones gubernamentales, entre otros, tanto en el Perú como en la región. En ellas se encuentra que el contexto social, político y económico permitió que se produjeran una gran cantidad de imágenes sobre los indígenas amazónicos, los cuales fueron utilizados como un mecanismo para legitimar la explotación de los recursos y de la mano de obra de la región. Sin embargo, encuentro que existe un vacío temporal en estas investigaciones. Y es que, como menciono, todas ellas cubren la época del siglo XIX, cuya distancia temporal hace que el acopio y análisis de estas fotografías se haga más apetecibles para el investigador, ya que se trabaja con fotografías muy antiguas, de difícil acceso y que, en su mayoría, muestran a los indígenas de hace más de un siglo.

Por ello, esta investigación se centra en otro momento de la historia, la cual considero que fue un parte de aguas en el siglo pasado: los años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial y que trajo nuevos cambios a nivel económico y cultural con la implementación del modelo desarrollista en los estados del *tercer mundo*. En estos, la Amazonía pasó por un proceso que podría denominarse como la *última gran integración* o la integración definitiva de esta región al estado nacional. Promovido por las élites que buscaron asegurar la explotación de los recursos naturales y humanos, se gestó un proceso

de transformación cultural y económico en la región, lo que conllevó a transformar a la Amazonía y a los indígenas que habitaban en ella.

En este contexto, llega al Perú el cineasta y productor alemán Karl W. Emmermacher, quien motivado por una aparente oferta de trabajo viene a radicar al país. Una vez asentado en Lima, Emmermacher realiza a lo largo de varios años innumerables viajes a la Amazonía peruana. Su proyecto de documentar los pueblos indígenas lo llamó *Expedición filmica alemana por el Amazonas*, con el cual logró producir una película documental, lamentablemente no ubicada hasta el día de hoy, y una gran cantidad de fotografías sobre los pueblos Shipibos, Kakataibo, Asháninkas y Yaguas.

Varias de estas fotografías fueron utilizadas en libros de la época para representar a la Amazonía, otras fueron vendidas al extranjero y otras se perdieron con los años. Solo se han mantenido en el Archivo de Luis E. Valcárcel en Lima 150 fotografías. Iniciada la investigación también pude adquirir alrededor de 6 fotografías en la tienda de comercio *eBay*. Pese a que se ha contado con algunas informaciones respecto a Emmermacher, su vida sin embargo sigue teniendo vacíos de información. Por ejemplo, si llegó al Perú efectivamente por buscar nuevas ofertas de trabajo o si fue como huida a la persecución al haber estado vinculado laboralmente al gobierno nazi. También se desconoce donde quedó el grueso de sus fotografías y de su película. Pese a que se han publicado varios textos y libros sobre fotógrafos que han registrado a los indígenas amazónicos, su nombre todavía es casi desconocido en el mundo académico. Afortunadamente, no hace mucho acabo de encontrar la dirección de los descendientes de Emmermacher en Lima, lo que abre la posibilidad de conocer más respecto a su vida y buscar con ellos el resto de material fotográfico y filmico que hizo en vida.

El mayor reto para realizar esta investigación ha sido la limitada información accesible sobre la vida de Emmermacher y al conocimiento completo de sus obras visuales. Si bien he tenido acceso a las fotografías que han llegado a la actualidad en el Archivo de Luis E. Valcárcel y de aquellas que he adquirido en internet, dichas fotografías no llegan a ser el corpus completo de la obra del cineasta alemán. Son fotografías sueltas y sin organización. Por tanto, realizar la investigación donde el objeto de análisis está caracterizado más por vacíos que por certezas, imprime mayor desafío para la reconstrucción y el posterior análisis del objeto. En este sentido, tomo la reflexión de Didi-Huberman (2012) respecto a que se debe pensar en las condiciones de existencia de las imágenes; de aquellas condiciones que permiten su destrucción o desaparición. Lo que determina que las imágenes sean cenizas, un tipo de vestigio frente al proceso de

destrucción o pérdida. Para el caso de esta tesis, el archivo con el que he trabajado sobre Emmermacher, está caracterizado por cenizas, por vacíos o lagunas de información. “Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada. (...). El archivo es casi siempre grisáceo, no solo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas” (Didi-Huberman 2012:18).

Frente a esto, el autor francés plantea que una salida a ese problema de la “construcción de la historicidad” (21), que es el *montaje*; con lo cual se “hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto” (Didi-Huberman 2012:21). De modo que esta tesis menos que presentar una historia de la vida y obra de Emmermacher o un análisis exacto de sus fotografías, se presenta una lectura personal sobre ellas; en cuyo proceso confluyen los restos materiales de su práctica de representación visual, así como de los vacíos que hay en ella, producto de las pérdidas o de los olvidos.

Como mencionaba al inicio, el registro visual que realizó Emmermacher se ubica dentro de una larga tradición de representación y de intervención sobre la Amazonía y sus pueblos indígenas. Para el caso de estudio, sus fotografías se ubican en una época diferente y poco estudiada desde las ciencias sociales, las letras y los estudios visuales: el trabajo de representación visual desde mediados del siglo XX. Y es que, como parte de un nuevo orden geopolítico, se da una nueva intervención en la Amazonía con las políticas integracionistas, el desarrollismo y la aculturación del indígena. En este sentido, esta investigación busca conocer ¿cómo fueron representados los pueblos indígenas en las fotografías que realizó Karl W. Emmermacher en este nuevo contexto?

Cuando empecé con la investigación me preguntaba sobre este cineasta y fotógrafo alemán, casi desconocido para los estudios de fotografías de pueblos indígenas en el Perú. Al revisar las primeras fotografías del Archivo Luis E. Valcárcel y de aquellas que iba adquiriendo mediante internet, me iba preguntando respecto a las intenciones de ese autor para hacerlas y no perdiendo de vista la época de producción, a mediados del siglo XX. ¿quién fue Karl W. Emmermacher? ¿por qué vino al Perú?, ¿qué pasaba en el Perú en dichos años? ¿cómo era la política indígena, en especial la Amazónica? ¿qué instituciones podían echar mano de fotografías o consumir fotografías de indígenas amazónicos? Fueron algunas preguntas que me saltaron desde el inicio de la investigación.

Al inicio intuí que dichas fotografías se relacionaban con la integración y colonización amazónica de mediados del siglo XX, cuando se buscó integrar

definitivamente a la selva amazónica a la sociedad nacional. Esta intuición la vi poco a poco confirmada cuando en mi búsqueda de información encontré dos libros con fotografías de Emmermacher. Uno de ellos de autoría del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) de mediados del 50 y otro del Centro de Estudio y Población y Desarrollo (CEPD) de fines del 60. En ambos libros se incluían numerosas fotografías de Emmermacher sobre la selva, de pueblos indígenas, del trabajo del ILV, de la colonización, entre otros. Solo algunas de estas fotografías eran las que estaban en el Archivo de Luis E. Valcárcel o de las que había adquirido, lo que me hizo imaginar de la gran cantidad de fotografías que llegó a realizar Emmermacher y de las lagunas de información que existe sobre ellas.

Ahora bien, cuando luego procedí a revisar las fotografías que cuento acceso, que en principio quise analizarlas individualmente escogiendo solo algunas de ellas, me topé con un detalle que no había reparado desde el inicio de la investigación. Y es que al colocar todas las fotografías sobre una mesa y mirarlas detenidamente, me di cuenta de que muchas de ellas parecían haber sido hechas en una misma sesión de fotos, con los mismos sujetos y en varios ángulos, y que incluso parece notar que los nativos posan hacia el fotógrafo. De este modo, consideré analizarlas no de modo individual, sino grupalmente, seleccionándolas bajo series o montaje de acuerdo con ciertas temáticas. Para ello, consideré aquellas que brindaban más información respecto a la representación en sí o aquellas que se relacionaba más con los cambios que se estaban promoviendo con la integración amazónica. De las varias series que elaboré solo analicé para la tesis a tres: *mujeres shipibo*, *deformación craneal* y *cazadores asháninkas*. Una parte de las fotografías los coloco como anexo.

La investigación la he dividido en tres partes. El primer capítulo aborda exclusivamente los lineamientos teóricos con los cuales planteo el problema de investigación. Aquí reviso tres líneas conceptuales que permiten explicar las fotografías de Emmermacher. Por un lado, el marco general de los estudios visuales que ofrecen un panorama para ubicar a la imagen como parte de entramados políticos y de poder. Por otro lado, la racialización de la mirada como parte de regímenes coloniales de visión, en cuyo contenido considero que a partir de estas situaciones de dominación se construyen formas de mirar al otro, de cosificarlo y de subordinarlo. Por último, algunas definiciones sobre imaginarios y representaciones para centrar mejor el objeto de estudio.

En el segundo capítulo abordé el contexto general del estudio. Aquí elaboro una biografía del cineasta alemán para poder ubicarlo en el tiempo y conocer respecto a su trayectoria y algunos detalles de sus expediciones en la selva en el Perú. Además, elaboro

una discusión contextual respecto a la situación de la Amazonía para la época en la cual Emmermacher migró al Perú. Aquí se ve claramente este nuevo proceso de integración de la selva y del indígena amazónico por medio de proyectos económicos y culturales, como la colonización y la castellanización.

Finalmente, en el capítulo tercero analizo las fotografías de Emmermacher. Para ello, el análisis lo he dividido en dos secciones diferenciados pero complementarios. En la primera, analizo las fotos de Emmermacher que se incluyeron en el libro del ILV y del CEPD; ambos textos discutiendo y defendiendo la integración indígena y el desarrollismo del área amazónica. Se aprecia cómo funcionaron las fotos dentro de un corpus textual y que estaban dirigidas a mostrar y validar el trabajo que se venía desarrollando y promoviendo ambas instituciones. Con ello se puede ir deduciendo cómo funcionaron las fotografías como medios para visualizar lo moderno y lo arcaico en la integración amazónica. En el segundo análisis, me enfoco enteramente en las fotografías del archivo. Como mencioné, realizo este análisis a partir de un montaje en forma de series en vistas de que ellas se hallan sin ninguna clasificación de archivo y, además, porque al verlas en conjunto es posible reconocer que muchas obedecen a un mismo momento de captura y con los mismos sujetos. Se analizan las tres series mencionadas.

A partir de una lectura de las características morfológicas y compositivas de estas secuencias, he encontrado los mecanismos a través de los cuales Emmermacher construye su representación del amazónico y que, a la vista del contexto de producción, permite conocer cómo funcionan las imágenes como medio para normalizar y validar los cambios. Considero que las fotografías re-exotizan al indígena amazónico, dotándole de sentidos arcaicos y alejados del mundo moderno, sentidos impulsaban las élites de poder. De este modo, Emmermacher no desafía la representación tradicional del indígena, no la subvierte, sino que la reafirma. Vuelve a definir al indígena amazónico como un sujeto extraño, alejado y hasta cruento.



## Capítulo primero

### Representación y visualidad

En este capítulo discutiré algunas perspectivas teóricas respecto a la representación y la visualidad, los cuales servirán de referencia para analizar el objeto de estudio de la investigación. Plantearé la perspectiva teórica general en los cuales se ubica este estudio, que viene a ser los estudios visuales y la cultura visual; además, revisaré la racialización de la mirada que ocurre dentro de regímenes coloniales de visión y los conceptos de representación e imaginario. Todo ello, obedece a poder entender y analizar mejor el caso planteado, que vienen a ser las fotografías de pueblos indígenas amazónicos en el Perú hechos por el fotógrafo y cineasta alemán Karl W. Emmermacher entre los años 40 y 60 del siglo pasado.

#### 1. El marco general: los estudios visuales y la cultura visual

Pensar, describir e interrogar a las imágenes, tanto en sus características físicas y observables, sus contextos sociales de producción y de consumo, como en sus componentes simbólicos e iconográficos, implica explicitar la perspectiva desde donde se procede a dar la lectura de ellas. Si bien dentro del campo general de los estudios sociales y humanísticos existen varias disciplinas que pueden abordar el estudio de las imágenes, para esta investigación la ubicaré desde los llamados Estudios visuales, ya que ofrecen principios y categorías que permiten una comprensión, en varios y múltiples sentidos, de las imágenes dentro de entramados sociales de creación, consumo y significación.

De acuerdo con Brea (2005), los Estudios Visuales vienen a ser parte de los Estudios Culturales sobre lo artístico, es decir, se define como “los estudios orientados al análisis y desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente instituidas” (Brea 2005, 6). Precisamente, una de las características que se desprende de esta noción, es que estos operan para evidenciar a las prácticas artísticas y de representación como prácticas socialmente construidas. Por tanto, una obra de arte, como un cuadro, una pintura o una fotografía, no tienen valores en sí mismos que los designen como objetos de arte, *arte culto* o de *alta cultura*, sino que dichos valores son productos de

procesos sociales que los han construido de esa forma. Así, para Brea, el gran aporte de esta perspectiva consiste en que posibilita análisis críticos, desmantelando los valores asumidos como naturales en relación con ciertos objetos y a las prácticas artísticas y de representación. De modo que los Estudios Visuales serían los “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea 2005, 7).

Si bien el autor aboga por los Estudios visuales resaltando su sentido crítico y sin apegos al objeto de estudio -a diferencia de otras disciplinas como la Historia del Arte, la cual asigna los valores al mismo objeto y a sus prácticas de representación (Brea 2005, 6)-, ello no quiere decir que los Estudios visuales vengán a reemplazar a la Historia del Arte u otras disciplinas. Pues como sostiene Rampley (2005, 46) “a pesar de que existen puntos claros de intersección, se dedican a campos de objetos diferentes y tienen otros intereses”; de modo que “Los ‘Estudios visuales’, entendidos como algo que tiene que ver con las imágenes, sitúan en *adición* a la Historia del arte, no en lugar de ella” (Rampley 2005, 52; énfasis en el original). El interés, por tanto, para los Estudios visuales recaería en las “imágenes y representaciones visuales” (Rampley 2005, 52).

Ahora bien, ¿cómo entenderíamos *lo visual* en esta perspectiva de los Estudios visuales? ¿Cómo se podría estudiar las fotografías de pueblos indígenas de Emmermacher de acuerdo con esta propuesta? De acuerdo con Brea (2005, 8), no existe una entidad fenomenológica o puramente visual, es decir, algo que podríamos denominar como *lo visual* por fuera de entramados y significaciones sociales. De este modo, las representaciones visuales y las imágenes tienen definidas características debido a que existe un trabajo cultural y de signos que subyacen a ellas, y no solo por aspectos intrínsecos a lo visual.

no hay hechos —u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios- de visualidad puros, sino como *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera. (Brea 2005, 8-9; énfasis en el original)

Por tanto, las fotografías de Emmermacher sobre los pueblos indígenas pueden analizarse como productos de un *acto de ver*, en cuya producción se interrelacionaron los operadores, los medios de representación y los intereses que entraron en dicho proceso. Se mezclaron así la fotografía (como medio de representación) y los diversos intereses que hubo para producirlas, circularlas y consumirlas. De modo que las fotografía que

analizamos en este estudio, tienen las características de ser unos objetos visuales no solo por el hecho de ser fotografías, sino porque fueron producidos como parte de un *acto de ver*, es decir, porque en su elaboración fueron condicionados y contruidos dentro de entramados de poder. Las fotos de Emmermacher, así como de otros fotógrafos en diversas épocas que han registrado a la Amazonía y los pueblos indígenas, tienen esta condición de ser producidas a partir de varios intereses, contextos, usos, etc. (Biffi 2011; Chiriboga 1992; Flores 2011; La Serna 2011; Pérez Benavides 2016).

La complejidad del ver como acto cultural y político no solo funciona en el plano de la mirada, sino también en el modo de hacer y en la fuerza performativa que conlleva. Denota así el “poder de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes -hegemónicos, minoritarios, contra hegemónicos...- conllevan” (Brea 2005, 9). El ver, asumido como construido y político, tiene además una fuerza performativa, ya que genera efectos tanto en procesos de subjetivación como en la formación de identidades o identificaciones entre unos y otros. Al producir y consumir las fotografías de indígenas, de sus espacios y geografías, generan significados que son compartidos intersubjetivamente, construyendo identidades que diferencian e identifican a los sujetos representados y quienes los observan. Se construye visualmente quién y cómo es el indígena, qué características tiene y en dónde se ubica, siendo la representación del ver y el ver la representación un juego dialéctico con los cuales construye identidades (De la Cadena 2004; 2001; López Lenci 2007, Poole 2000;1998).

De modo que la importancia de los Estudios visuales está en su potencia para cuestionar las condiciones y los procesos con los cuales se crean los productos culturales visuales. Mirzoeff (2016) también lo denomina *cultura visual*; esto es, todo aquello que “incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visión que todos tenemos y lo que podemos hacer en consecuencia. Por eso la denominamos cultura visual, porque se trata de una cultura de lo visual. [...]. Una cultura es la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto. También abarca lo invisible o lo que se oculta a la vista” (p. 19-20). Esta *cultura visual*, como lo define Mirzoeff (2016), también permite entender a lo visual como *acontecimientos visuales*, es decir, aquello producido por la relación entre el espectador (o consumidor) y los medios visuales que permiten la experimentación visual (Mirzoeff 2003, 34). Por tanto, el objeto de análisis visual no serían las *cosas* en sí mismas, sino aquellos *eventos de visión* que vendrían a ser “ejemplos de visibilidad” (Bal 2016, 20). De este modo, las perspectivas de Brea (2005), Mirzoeff (2016) y de Ball (2016) se complementan

y permiten para analizar un corpus de fotografías como parte de eventos o actos, los cuales han sido determinados por relaciones de poder.

Desde que se inventó la fotografía y el cine a fines del siglo XIX, y su proceso de masificación en el siglo XX, han conseguido producir una gran cantidad de imágenes, las cuales han sido fuertes mecanismos para definir identidades y estilos de vida. Los estudios visuales adquieren aquí un papel interesante para interrogarse sobre cómo se ve el mundo mediante las imágenes, desde donde se crean y confrontan significados (Mirzoeff 2003, 23-24; Mirzoeff 2016, 21). La importancia de lo visual radicaría en que las cosas poseen una calidad visual propia y que se interrelacionan con aspectos sociales (Bal 2016, 29). De modo que la interrogante en los estudios visuales sería:

¿qué sucede cuando la gente mira y qué surge con ese acto? El verbo “sucede” sugiere que el evento visual es un objeto y el verbo “surge” nos dice que la imagen visual es un objeto también, pero una imagen fugitiva, fugaz y subjetiva, más que una cosa material que podamos conservar. Estos dos resultados (el acontecimiento y la experiencia de la imagen) se dan la mano en el acto de mirar y sus consecuencias. (Bal 2016, 31)

Los estudios visuales, por tanto, nos permite entender a la visualidad, a sus objetos e imágenes, como productos sociales, culturales y políticos; contruidos a partir de acontecimientos, eventos y actos de visión donde se relacionan las imágenes, los consumidores y los significados sociales. Con ello se amplía el campo crítico respecto a la visualidad, ya que entenderemos a la imagen como creadas y consumidas; viendo sus significados, sus contextos de producción y las consecuencias de su característica performativa: qué identidades construye, fija y objetiviza; y cómo son usados y qué se representa en ellas. Por tanto, el corpus fotográfico de indígenas amazónicos que hizo Emmermacher, como objetos de representación son productos de actos y eventos de visión. Ello permitirá conocer cómo fueron mirados, producidos, circulados y consumidos mediante la fotografía dentro de un contexto específico: la posguerra y la etapa desarrollista de los proyectos de colonización de la Amazonía.

## **2. Régimen colonial de visión y racialización de la mirada**

El régimen colonial de visión se relaciona directamente con la situación de los pueblos que han formado parte de procesos, proyectos y sociedades colonialistas. La situación colonial, entendida como una forma de “dominación impuesta por una minoría extranjera, racial y culturalmente diferente, en nombre de una superioridad racial (o étnica)

y cultural dogmáticamente afirmada” (Balandier 1970, 7), hace que las explicaciones y análisis respecto a las representaciones visuales de grupos subalternos, no pueden darse si no se considera dicha situación. En este sentido, y de acuerdo con algunos autores de la corriente decolonial, luego de la conquista y establecerse los regímenes coloniales, se crea patrones de dominación que cruzan todas las relaciones sociales, económicas, políticas y artísticas. Para Dussel (1994) el *mito de la modernidad* se convierte en una episteme por el cual se construyen marcos de interpretación respecto a lo civilizado, lo salvaje, lo moderno y lo arcaico. Se define a Europa como centro de la alta cultura y la sociedad superior y civilizada, en detrimento de las culturas indígenas que son definidas como primitivas, vacías y carentes. En esta misma línea, Quijano (2000) sostiene que el elemento propio del patrón mundial de poder capitalista es la *colonialidad del poder*, con lo que se crea una “clasificación racial/étnica de la población del mundo [...] y [que] opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal” (p. 342). Así, se clasifica, se define y se visualiza a los sujetos a partir de nociones como el cuerpo, la raza, el género, la geografía, entre otros. Es decir, a partir del patrón de poder colonial se generan otras formas de colonialidad, como la del saber, el ser y el ver. Precisamente, Barriandos (2011) define a la colonialidad del ver como “una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo” (p. 16), creándose con ellos imaginarios visuales, la racialización, e incluso, políticas de representación a nivel geopolítico.

La racialización de la mirada es una de las dimensiones donde funciona dicha colonialidad, al objetivarse imaginarios y representaciones sobre el cuerpo de los sujetos subalternizados (indígenas, mujeres, negros, etc.). Estos sujetos han sido mirados y objetivados con varias calificaciones: el indígena desnudo, el salvaje sin alma, el indígena caníbal, etc. De modo que la corporalidad del sujeto colonial se define, entonces, a partir de características que remarcan su ontología. Al respecto, tanto Cesaire (1979) como Fanon (2009), reconocían que la racialización de la mirada sobre el cuerpo del sujeto subalterno, obedece a una situación colonial de poder, construyéndose dicha mirada desde una cultura hegemónica que inventa y define al otro. Para ambos autores, la civilización europea, el colonialismo y el sujeto blanco, son los responsables de inventar y definir a sujetos subalternos.

La creación de los imaginarios obedece a una forma de deshumanización y de represión para justificar la dominación. Por ejemplo, Federici (2015) sostiene que, en el proceso de conquista, la forma de ver a la mujer indígena como una bruja e instaurar su

cacería y la represión al cuerpo femenino, obedeció a una estrategia deliberada para asegurar la dominación colonial en América. De modo que esta deshumanización fue como una “respuesta inherente a la lógica de colonización que, inevitablemente, necesita deshumanizar y temer a aquellos a quienes quiere esclavizar” (Federici 2015, p. 347). La forma cómo se miró al indígena, la mujer y al negro, muestra que la mirada lejos de ser natural y neutral obedece a contextos mayores de poder, siendo estos los lugares desde donde se crea la mirada, se racializa y se constituyen como mecanismos de dominación. Por tanto, estos ejemplos permiten cuestionar que, bajo contextos donde existen o existieron procesos de colonización, se erigen formas y mecanismos para construir imaginarios sobre los sujetos subalternos, adscribiéndoles características asumidas como objetivas y, que finalmente, terminan siendo medios para justificar y asegurar un patrón de dominación, la explotación de recursos naturales, de su cuerpo y de sus formas de vida.

Estas construcciones y racialización de la mirada, también se producen dentro de contextos geopolíticos de poder a nivel mundial y regional en épocas más recientes. Si bien los autores de la perspectiva decolonial muestran los patrones de dominación impuestos desde la conquista, el inicio de la llamada modernidad y del capitalismo, también se estableció un nuevo orden geopolítico y cultural luego de la Segunda Guerra Mundial. Se crearon con ello nuevas formas de representación, nuevos imaginarios sobre los países y poblaciones de América Latina, apareciendo así nuevas formas de intervención, control y dominio.

De acuerdo con Ortiz (2005), luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, se cierran las disputas de los viejos imperios expansionistas, quedando los Estados Unidos como la única nación más poderosa e influyente en el ámbito económico, político y cultural. La americanización del mundo se produce en la posguerra estableciéndose como valores universales la democracia, la libertad y el desarrollo. Estas nociones que se construyeron como fines para alcanzar el bienestar general de los pueblos, fueron afianzados en gran medida por la producción simbólica y el consumo cultural de la *American way of life*. De modo que: “Para reproducirse a escala ampliada, la dominación requería la reestructuración de la esfera cultural. Las multinacionales del cine, de la televisión y discográficas, las tecnologías de información, los medios de comunicación de masas pasan a tener un valor estratégico” (Ortiz 2005, 48)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> También este nuevo orden se manifestó en el mundo del arte latinoamericano. Al respecto Andrea Giunta (2005) reflexiona sobre cómo a partir de la posguerra y de la guerra fría, las imágenes de arte, sus

Cabe recordar que en este nuevo contexto de posguerra se inventa el concepto de *desarrollo* y de *tercer mundo* como una forma de representar geopolíticamente a los países a nivel mundial y de intervenir en ellos. Por tanto, los discursos y representaciones sobre lo que es una sociedad desarrollada, en vías de desarrollo o del tercer mundo, se convierte en una certeza (Escobar 2007). En este contexto, las poblaciones rurales e indígenas de América Latina se las representa como otredades a ser transformadas a sujetos modernos. Los programas y proyectos norteamericanos respecto a los pueblos indígenas obedecieron en ese sentido a afianzar un discurso y una práctica de representación visual del capitalismo de la posguerra: un sujeto moderno, individual y consumidor, es decir, un ciudadano desarrollado. Para lo cual se requería, entre otras cosas, la alfabetización, el manejo de la tecnología moderna, la vinculación con el mercado y la propiedad individual.

En este contexto geopolítico, Ricardo D. Salvatore (1998) define como *máquina de representación* a aquel “conjunto de mecanismos, procesos y aparatos que producen y circulan representaciones constitutivas de la diferencia cultural” (Salvatore 1998, 72; traducción propia). Para este autor, América Latina fue visible, aprehensible y consumible para los Estados Unidos mediante la *máquina de representación*, que pueden ser la fotografía, el cine y el video. Con ellas se creaba una nueva forma de mirar y de intervenir en la otredad, afianzando proyectos de cambios culturales y económicos, como la colonización de la Amazonía a mediados del siglo XX en el Perú. Por tanto, para analizar las fotografías que Emmermacher produjo en esta época, al igual que otros fotógrafos y cineastas, no se puede pasar por alto considerar estos regímenes coloniales, los cuales crean formas de mirar al otro, de consumirlo e intervenirlo. Como se verá en el posterior análisis de las fotografías, este régimen crea la mirada de integración definitiva del indígena a la vida y cultura nacional, entendida como moderna, capitalista y nacional.

---

instituciones y sus acciones simbólicas, formaron parte de las disputas geopolíticas entre los Estados Unidos y el bloque socialista. La autora encuentra que el término “internacionalismo”, como expresión artística, se reconfigura en la escena de la posguerra, definiendo al modelo estético del arte abstracto como hegemónico, situando su centro de poder en Nueva York y asumiéndose como la mejor forma de representar valores de esta nueva época, como la libertad y el individuo.

### 3. Representaciones e imaginarios sociales

Muy a menudo las categorías de *representación e imaginario social* son leídas como formas para designar a producciones simbólicas y materiales creadas en determinados momentos. Títulos como *imaginarios de la Amazonía, representaciones de indígenas*, se usan para nombrar a las creaciones textuales y visuales que se han elaborado sobre la Amazonía en varios momentos, desde la época del caucho hasta la actualidad. Al utilizarlas de ese modo, viéndolas como sinónimos, se les quita su utilidad para el análisis de casos concretos de la realidad social e histórica. Por esa razón, para esta investigación, considero necesario diferenciar ambas categorías y quedarnos con unas nociones que permitan utilizarlas en el caso de estudio.

Para Charles Taylor (2006), el imaginario social viene a ser el modo por el cual las personas imaginan su entorno social; éste se manifiesta en imágenes, narrativas y valores socialmente compartidos. De modo que “el imaginario social es la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad” (Taylor 2006, 37). Este imaginario permite que exista entendimientos comunes entre individuos, que se creen repertorios de acciones colectivas y que los individuos sepan cómo realizar la práctica social. Por tanto, los imaginarios son los que dotan de sentido dentro de un mundo socialmente construido, otorgando significados. Vendría a ser una noción similar a aquello que Castoriadis (1997) define también como el imaginario social instituyente, aquel que crea los significados propios de la sociedad mediante las instituciones e individuos, permitiendo que la sociedad se reproduzca.

El imaginario, entonces, lo asumimos como aquella gran concepción colectiva que genera significados compartidos y que permite que una sociedad en un determinado tiempo se reproduzca; manifestándose dicho imaginario en imágenes o narrativas que pueden entenderse como representaciones. Es decir, la representación vendría a ser las formas por las cuales se exteriorizan los imaginarios en un momento dado. Respecto al mundo de las representaciones se pueden encontrar un variado conjunto de autores y perspectivas, sin embargo, considero puntualizar solo algunos de ellos.

Desde los estudios culturales, Stuart Hall (2010) sostiene que en la representación entran en juego el lenguaje, los signos y las imágenes para crear sentidos dentro de un determinado grupo social. La representación la define como “la producción de sentido a través del lenguaje [donde] En la representación [...] usamos signos, organizados en lenguajes de diferentes clases, a fin de comunicarnos significativamente con los otros”

(457). Es a partir de la utilización de los signos (como las imágenes) y su organización en lenguajes que el individuo simboliza, interpreta el mundo real y ficticio. Para Stuart Hall estos lenguajes son importantes en los procesos de significación y construcción de sentidos.

Por su parte, Walter Benjamin (2007) también reconoce al lenguaje como un aspecto distinto y superior en los procesos miméticos hechos por el hombre. La cualidad de escribir y la sintaxis permite que la *mimesis* tenga características no sensoriales:

el lenguaje sería el uso supremo de la facultad mimética: un medio al que las capacidades anteriores de percepción de lo semejante han pasado de forma tan completa que ahora el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo [...]. En otras palabras: la escritura y el lenguaje son aquello a lo que la clarividencia le ha cedido sus viejas fuerzas en el curso de la historia. (Benjamin 2007, 212)

Por tanto, en la facultad mimética del hombre moderno, el lenguaje adquiere mayor importancia, al construir signos, simbolizar y comunicar. En este sentido, todo lenguaje, incluido el lenguaje visual, se constituyen en una práctica de representación con la cual se puede normalizar, cuestionar y subvertir formas de dominación. Precisamente, para Hall (2010), la relación entre las cosas, los conceptos y los signos, “los convierte en un conjunto que denominamos ‘representaciones’” (450). Sin embargo, si bien la representación puede entenderse desde un punto de vista semiótico, Hall menciona que también puede ser entendidas como un discurso vinculado a las formas de producción de conocimiento y, consecuentemente, disciplina a los sujetos. Basándose en Foucault, Hall también sostiene que el discurso vendría a ser un sistema de representación, que es producido en varios momentos de la historia y que genera formas de conocimiento y poder. Es el discurso el que produce conocimiento y sentidos, y no los sujetos, ya que estos “operan dentro de los límites de una episteme, formación discursiva, régimen de verdad, de periodo y cultura particulares” (Hall 2010, 477).

Desde otra perspectiva, Jean-Luc Nancy (2006) mira a la representación desde la noción de exhibición. En su trabajo sobre la Shoah, define a la representación como “una presencia presentada, expuesta o exhibida” (37). La representación que hizo el régimen nazi de la sociedad fue a partir de la exhibición de una naturaleza o esencia de las cosas, mostrando verdades legítimas por encima de otras. Ello conllevó a que se exhiba y se valore las imágenes de aquello que se consideraba como la verdadera civilización, como la supuesta *raza aria*, y se exhiba y se destruya aquello que representase lo peligroso y abyecto, como el sujeto judío. La representación como exhibición llevó al exterminio precisamente de aquello que se exhibía como lo no verdadero.

Extrapolando la perspectiva de Nancy (2006) al proceso de colonización y de integración del indígena amazónico a mediados del siglo XX, se podría argumentar que la representación como exhibición obedece a mostrar una esencia válida y otra vacía. Se representa aquello que se busca validar, mantener y reafirmar, como la política colonialista e integradora, y se exhibe aquello que se quiere transformar: el indígena y su forma de vida vistos como amenazas al nuevo orden desarrollista creado en la posguerra. Justamente, este discurso o nuevo orden, condiciona la representación de los indígenas como seres inferiores, exóticos y marginales, justificando así la intervención sobre ellos y su proceso de aculturación, como lo veremos en el siguiente capítulo.

Por tanto, como mencionan los autores citados, la representación, y más aún la representación del indígena, no obedecen a procesos inocuos e inofensivos, sino a procesos políticos, que crean significaciones mediante lenguajes y que están enmarcados en regímenes y relaciones de poder. Para el caso de estudio, se verá el contexto de la posguerra en cuya época se recrearon las representaciones de indígenas amazónicos y los significados que tuvieron para su producción y utilización. Se asume como hipótesis que esto fue una forma de representar los nuevos procesos de cambio cultural, de explotación y control de recursos que se produjeron en la Amazonía desde la década del 1940 y 1960.

Entonces, en este estudio me propongo responder a la siguiente pregunta: dado el contexto de la posguerra, las diversas instituciones y los personajes que intervinieron en la selva y con la larga tradición de intervención en la región, ¿cómo fue representada la Amazonía y los sujetos amazónicos en las fotografías de Karl W. Emmermacher a mediados del siglo XX? ¿Qué imaginarios actualizaron o redefinieron con dicha representación?

## Capítulo segundo

### Fotografía e integración nacional de la Amazonía peruana (1940-1960)

En este capítulo trataré principalmente el contexto de la Amazonía peruana entre los años de 1940 y 1960, en cuyo tiempo se dieron varias políticas para la integración de dicha región a la sociedad nacional, desde las políticas indigenistas hasta las políticas económicas. Además, como parte de este contexto general, presento una reseña biográfica de Karl W. Emmermacher destacando algunos aspectos de sus actividades en el documentalismo y en el cine alemán previo a su llegada al Perú, así como algunos aspectos de su vida y registros visuales que realizó en la Amazonía.

#### 1. El cineasta y fotógrafo: Karl Walter Emmermacher (1886-1985)

Karl Walter Emmermacher nació en Alemania en 1886 en la ciudad de Coblenza, hijo de un funcionario judicial de Prusia llamado Wilhelm Emmermacher y de su esposa Emilie Karges. Era descendiente de la familia Koppehele, cuyo rastro genealógico se remonta hasta el siglo XVI. Se casó con Anna Schollosser de Hamburgo en 1914, con quien tuvo a sus dos hijos, Marianne y Wilhelm (M. W. s/f., 19). De acuerdo con una biografía escrita por el mismo autor, estudió leyes y ciencias económicas, y luego de ello, recién empieza su trabajo dentro del negocio del cine, entretenimiento y los viajes filmicos. En 1911 realiza un viaje de exploración a la costa occidental de África por encargo de la compañía Marocco Manesman de Hamburgo, con el objetivo de organizar cines para la población nativa de Guinea Francesa, Sierra Leona, Liberia, Costa de Marfil, Costa de Oro, Togo, Nigeria, Camerún. Asimismo, en octubre de 1913 fue nombrado gerente del recién fundado teatro de Lessing en Hamburgo. (Emmermacher s/f., 1).



Figura 1: Karl W. Emmermacher en San Francisco, EEUU, 1928

Fuente: M.W. s/f., 1

En 1921 ingresó de lleno al mundo del cine con la creación de su propia compañía, la Meridian-Film-GmbH con sede en Hamburgo. Como se recogió en un boletín alemán de la época, el objetivo de dicha empresa fue: “importación y exportación de películas, fabricación de películas, distribución de películas, adquisición de y participación en empresas cinematográficas o bien salas de cine. El capital original de la sociedad asciende a M 100 000” (*Hamburgisches Gesetz- und Verordnungsblatt* 1921 citado en M.W. s/f., 1). De acuerdo con esta información, Karl Walter Emmermacher fue el gerente general de la empresa con un aporte de 40.000 marcos alemanes y al parecer su esposa Anna también tuvo participación, pues se le otorgó un poder legal sobre la misma. Con su compañía dedicada al negocio de la producción visual, Emmermacher logró realizar varias producciones audiovisuales hasta la década de 1930. Realiza los siguientes documentales: *De África a Hamburgo*, y *Temporada de carreras en Hamburgo-Farmsen y Hamburgo y el Alster*, ambos en 1926; *Con el expreso aéreo alemán de Hamburgo, vía Magdeburgo, Halle, a Dresde* en 1927; *Una excursión al Brezal de Luneburgo* en 1928. Además de estos films que fueron realizados en Europa, también realizó documentales hechos en América del Norte y en Centroamérica. Por ejemplo, en 1929 filmó *La cultura del café en Guatemala*, *El ambiente romántico de Canadá*, *Los Alpes canadienses*, *Imágenes de Canadá*, *Recorridos por América Central y América del Norte*. *Una expedición fílmica por países románticos de América* (M.W. s/f., 2). Respecto a este último documental en América, el propio Emmermacher en su autobiografía lo resalta de este modo:

Pasó por EE.UU, Canadá, Alaska, Cuba, Honduras, Guatemala y regresó después de un año llevando su gran Documental fílmico “Expedición a través del Continente Americano” que fue presentado durante 1931-1933 en todos los cines de la “UFA” de las grandes

ciudades de Alemania. Otro importante documental de “Finlandia, tierra de los mil lagos hasta Laplandia” fue rodado en 1930 en Escandinavia. (Emmermacher s/f., 2)

Con esta descripción, Emmermacher quiso mostrar no solo el extenso viaje que realizó filmando en varios países de América, sino la gran acogida que tuvieron sus producciones, llegando a ser proyectadas en los cines de la empresa más grande del cine alemán como fue la UFA. Esta labor en la producción visual, lo resaltó en su autobiografía cuando dice que fue fundador de dos asociaciones de distribución de cine en Hamburgo y Berlín, además de organizar el servicio de canje de películas culturales con los ministerios de Educación de países extranjeros y miembro y corresponsal del “Instituto Internacional de Cinematografía Educativa de la ‘Sociedad de las Naciones’” en Roma, Italia; y que de 1924 hasta 1943 fue nombrado inspector general en 30 cines del gobierno alemán (Emmermacher s/f., 1-2).

En su autobiografía cita un comentario que salió en la revista *Filmkurier* de Berlín en octubre de 1933 respecto a sus 20 años de trabajo en la industria del cine: “Por motivos de sus 20 años de la labor incansable expresamos a este hombre tan meritorio por la industria cinematográfica de Alemania nuestros mejores deseos y profundo cariño” (Emmermacher s/f., 2). Del mismo modo, detalla que luego del bombardeo de la ciudad de Hamburgo en 1941, perdió los talleres de filmación y una buena parte de sus películas, y otras fueron confiscadas por el ejército ruso cuando ingresaron a Berlín en 1945, ya en el contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial. Esta información la vuelve a mencionar en una entrevista que le hizo un diario de Hamburgo en 1967 luego que regresó a Alemania muchos años después de su llegada al Perú (Hamburger Abendblatt 1967, párr.2).

El trabajo de Emmermacher en el mundo del cine y entretenimiento en Alemania abarcó los periodos que van desde la República de Weimar, a fines de la primera guerra mundial, hasta el fin de la segunda guerra con la caída de Hitler y el partido nazi. Esta primera etapa de la vida de Emmermacher estuvo caracterizada por una presencia destacada en el negocio del cine en Alemania, encontrando, tal como hemos descrito, varios proyectos documentales, direcciones de teatros y cines. Si bien no se cuenta con documentos, al menos por ahora, que acrediten su filiación o no al partido nazi, al menos existe certeza en base a su propio testimonio, que trabajó amparado por el gobierno alemán, cuando menciona que fue inspector general de cines para el gobierno desde 1923 hasta 1943, es decir, hasta casi el final de la guerra. El cómo enfrentó Emmermacher la caída de la Alemania nazi por ahora es algo desconocido, en ninguno de los documentos se registra

referencia a este respecto. Sin embargo, es posible pensar que, al estar varios años dedicado al cine dentro de Alemania, y en la etapa nacionalsocialista, vinculado al menos laboralmente al gobierno, le fuera difícil volver a dedicarse al negocio con la caída del gobierno nazi y de la devastación del país. De este modo, la posibilidad de migrar hacia otros entornos, escapando de la ruina, la falta de empleo y quizá de la persecución de la posguerra por su vinculación al gobierno alemán, hizo que se decidiera migrar hacia América del Sur, específicamente al Perú.

Si bien para mediados de la década del 40 ya existía en el Perú una próspera comunidad alemana, establecida en la Amazonía central y en la capital (muchos de ellos descendientes de colonos que llegaron desde el siglo XIX) (Millies 2007; Herbert y Salazar 2007; Godbersen 2002?), el viaje de Emmermacher no tuvo relación con la forma como ellos migraron al país, sino que tuvo sus características particulares que es necesario mencionar. De acuerdo con una entrevista que le hicieron en un diario limeño a inicios de la década del 1960, Emmermacher menciona que luego de quedarse en la ruina producto de la guerra, con sus películas destruidas y confiscadas, envió cartas a algunos países latinoamericanos ofreciendo sus servicios y conocimientos en el campo de la cinematografía. De acuerdo con esta entrevista, solo dos gobiernos sudamericanos le respondieron, el gobierno de Juan Domingo Perón de la Argentina y del Dr. José Luis Bustamante y Rivero del Perú, decidiéndose por este último. Según sus palabras “porque no hay un solo alemán [...] que no sienta deseos de conocer el país del sol” (Vergara 1961, párr. 13). Por otro lado, en su corta autobiografía, menciona que en el año 1947 se puso en contacto con el presidente del Perú, el Dr. José Luis Bustamante y Rivero ofreciendo sus servicios como cineasta. Sea que mandó cartas a varios gobiernos y que sólo le respondieron del Perú o que haya entrado en contacto directamente con el presidente Bustamante, lo que queda claro es que Emmermacher vio al Perú como posibilidad laboral, por lo cual decidió emigrar hacia el país.

Tampoco existe mucha claridad respecto a lo que pasó con él cuando arribó a Lima. De acuerdo con lo que se cuenta en la entrevista de Vergara (1961), cuando Emmermacher parte de Alemania rumbo al Perú, vine con una promesa o acuerdo de trabajo con el presidente Bustamante y Rivero, sin embargo, cuando llega al puerto de El Callao, Bustamante había sido depuesto del cargo producto del golpe militar del general Manuel A. Odría, en octubre de 1948, mandando a Bustamante al exilio en Argentina. Ello hizo que al llegar a Lima se encontrase solo, sin hablar español, sin dinero y sin la promesa de trabajo acordada con el expresidente, lo que lo obligó a trabajar como fotógrafo ambulante

hasta ganar cierta fama que le permitiera planear su documental sobre la Amazonía. Por otro lado, en las entrevistas de Hamburgo (Hamburger Abendblatt 1967; Schüler, 1973) menciona que parte hacia el Perú con un contrato firmado con el gobierno peruano para organizar la industria cinematográfica. Y luego de navegar cinco días, Bustamante es derrocado y los contratos anulados por el nuevo gobierno. Ello hizo que al llegar a Lima, se encontrase sin dicho contrato y tuviera que trabajar como fotógrafo, incluso castellanizando su nombre por el de Carlos. En una de las entrevistas de Hamburgo de 1967 mencionan que a Emmermacher le cayó un golpe de suerte cuando en 1949 fotografió y filmó la boda de la princesa Hilda Hildegarde María Gabriela, de la Casa de Baviera, que se casó en Lima con Juan Bradstock Lockett de Loayza, peruano de origen inglés y de los sectores más adinerados del país. Importante evento de la época y que incluso hasta hoy es recordado debido a la solemnidad de este y por haber sido la primera boda realizada en el altar mayor de la catedral de Lima (El Comercio 2008, párr. 2-3). La gran habilidad de Emmermacher para cubrir dicha boda, le permitió ser conocido en los sectores altos de Lima, llevándolo incluso a fotografiar a la hija de un presidente.

Sin embargo, en su autobiografía menciona que cuando llegó al Perú en 1948 “fue comisionado para cooperar con la reorganización de los asuntos cinematográficos de la Corporación Nacional de Turismo del Perú” (Emmermacher s/f., 4.). Esta corporación fue creada precisamente en el gobierno de Bustamante y Rivero en 1946 con el fin de ser el organismo de control, promoción y coordinación de toda la actividad turística en el país; y tuvo su fin luego del golpe de estado del general Manuel A. Odría en 1948, pero que termina de desaparecer en 1950 cuando la intervención estatal en la actividad turística es reducida, dejándolo en manos privadas (Armas Asín 2019). De este modo, es muy posible que el contrato o acuerdo laboral que, según Emmermacher, contrajo con el gobierno peruano haya estado relacionado con esta corporación para la difusión de videos promocionales<sup>2</sup>. La actividad, sin embargo, se vio truncada por el golpe militar de 1948, impidiendo que Emmermacher labore en dicha institución. Por ello, no resulta inverosímil pensar que efectivamente Emmermacher tuvo que trabajar de fotógrafo para poder sobrevivir en Lima y luego de establecer contactos en los sectores altos e influyentes – como los conseguidos con la boda de la princesa alemana- logra acumular un importante capital social que le permitió organizar su proyecto visual sobre la Amazonía.

---

<sup>2</sup> Y es que dicha corporación utilizaba como medio de propaganda films hechos en cintas de nitrato de 35 milímetros de varias zonas turísticas del país, así como de las actividades de la corporación, tal como se aprecia en el canal en la plataforma de Youtube de la Biblioteca Nacional del Perú. <https://www.youtube.com/watch?v=uAaizJpkyF8>

Este proyecto lo empieza en 1952 cuando realizó su primera expedición que denominó *Expedición filmica Alemana por la Amazonía*, visitando a los indígenas Cashibo, Kakataibo, Shipibo y Campa (Asháninca) (M.W. s/f., 6); todos ellos ubicados en la selva central, entre los actuales departamentos de Junín, Pasco y Ucayali. A partir de este año realiza innumerables viajes recorriendo la Amazonía. En la entrevista que brinda al medio de Hamburgo en 1967 menciona que estuvo viajando 17 años por la selva, mientras que, en la otra entrevista de 1973 para el mismo medio, menciona que realizó más de 38 viajes y 10 de ellos fueron a lugares inexplorados de la selva; por otro lado, en la entrevista de Vergara (1961) dice que trabajó por más de 12 años en sus expediciones filmicas.

Para realizar sus viajes contó con el apoyo y tuvo colaboraciones con algunas instituciones. Se menciona, por ejemplo, que filmó junto con la Orden de los Franciscanos (Schüler, 1973). Es importante recordar que los franciscanos tuvieron una importante presencia en el territorio amazónico, específicamente en la denominada *selva central* desde la colonia (Varese 2006) y que para mediados del siglo XX continuaban con algunas misiones a dicha región. Del mismo modo, se menciona que recibió ayuda del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) (*Hamburger Abendblatt* 1967). Precisamente, es de destacar la existencia de un libro conmemorativo del ILV en el Perú que incluyó fotografías de Emmermacher. Asimismo, se menciona que contó con el apoyo de las actividades gubernamentales en la selva, sobre todo cuando viajaba utilizando los transportes fluviales del gobierno. Esto se menciona en la entrevista de 1967, donde se dice que el gobierno por estos años realizaba viajes para promover el desarrollo en la región. Lo que se confirma en un libro del gobierno que resume sus actividades desarrollistas e integracionistas en la Amazonía y que, nuevamente, incluyó fotografías de Emmermacher que ilustran estas actividades. Ambos libros serán revisados más adelante.

Todo parece indicar que Emmermacher logró producir una gran cantidad de fotografías. En su autobiografía, menciona que además de las fotografías en blanco y negro, también realizó fotos a color, y de todo el territorio del Perú, llegando a contar con un stock de más de 30 mil tomas (Emmermacher s/f., 3). Ciertamente, sería muy revelador para comprender mejor su trabajo de representación visual si se pudiera contar con todo ese corpus de fotografías que dice haber realizado; sin embargo, hasta el momento solo se han podido hallar las fotografías en blanco y negro y, únicamente las que representan a los nativos amazónicos. Precisamente, estas fotografías que han llegado a la actualidad vienen a ser solo una pequeña muestra de su producción original. Para esta tesis se cuenta con acceso solo a aquellas que se encuentran en el Archivo de Luis E. Valcárcel en Lima, las

que he ido adquiriendo mediante la compra en la web y las que fueron incluidas en libros de la época. La gran producción de sus fotografías queda confirmada con el testimonio de su sobrino Egbert Emmermacher, quien en los años de la posguerra en Alemania recibía buena cantidad de fotografías de nativos que su tío Karl Walter le enviaba desde Lima:

A comienzos de 1946, llegó un paquete de Lima, más o menos del tamaño de una caja de zapatos. Nos alegramos enormemente, pues nos imaginamos que dentro había alimentos, tal vez mantequilla. Sin embargo, se trataba de cientos de fotos de indígenas de la región amazónica. A la espalda de casi todas las fotos había anotaciones manuscritas sobre nombres del tronco familiar y observaciones como “Aún no han visto a un blanco”, “Están familiarizados con los blancos” o cosas parecidas. A lo largo de las décadas, las fotos fueron disminuyendo. Algunas pocas debían ser fotos tomadas en nuestra casa todavía. Pero todas eran del mismo tipo... (M.W. s/f., 8)

Las fotografías que han llegado a la actualidad, se las puede clasificar de acuerdo con sus características físicas. En primer lugar, hay de varios tamaños, desde pequeños formatos (aproximadamente 14 cm x 10 cm) hasta formatos más grandes (46 cm x 31 cm); todas impresas en blanco y negro, con firma y/o sello del autor. Algunas de estas fueron postales, ya que se observan espacios para colocar datos y textos del remitente. En segundo lugar, las fotografías cuentan con sellos puestos por Emmermacher donde se indicaba el grupo étnico fotografiado, y en algunos casos el lugar, pero no la fecha. Además, se aprecia que existen dos tipos de sellos que figuran en los reversos de las fotografías: uno, en el que el autor completaba a mano el nombre del grupo indígena, y otro, donde el nombre ya estaba grabado en el mismo sello.



Figura 2: Foto postal de indígena Campa. 1950/51  
Foto: K.W. Emmermacher.  
Fuente: Archivo personal

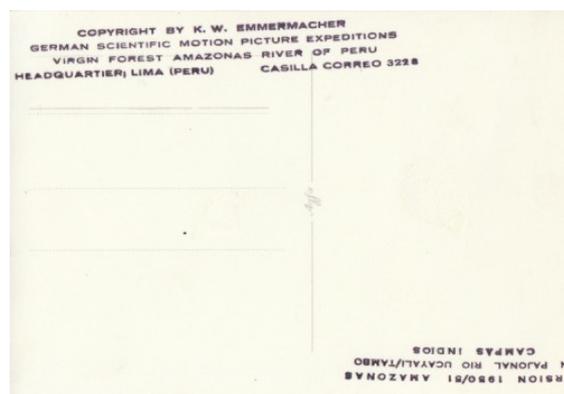


Figura 3: Reverso de la postal con descripción del lugar y pueblo indígena.  
Foto: K.W.Emmermacher.  
Fuente: Archivo personal

De modo que estas características y particularidades, hacen suponer que Emmermacher no solo realizó una gran cantidad de fotografías, sino que estaban destinadas para ser comercializadas dentro y fuera del Perú. Precisamente, es posible encontrar 7 fotografías de propiedad de Emmermacher dentro de la colección fotográfica del Museo de la Cultura del Mundo de Suecia. De acuerdo con los datos que se registran en la colección, estas 7 fotografías fueron vendidas por el propio Emmermacher en 1954 al entonces Museo Etnográfico de Gotemburgo<sup>3</sup>. Los datos que acompañan a estas fotografías nos revelan que fueron realizadas en 1952 por Emmermacher y que se desprenden de su *Expedición filmica alemana a la Amazonía*, nombre con el cual realizaba sus viajes a la selva. Además, se encuentran ciertas descripciones que permiten contextualizar mejor dichas fotografías. Por ejemplo, se menciona los lugares donde se hicieron las capturas, tales como el Río Ucayali, Río Tambo, Yarinacocha, el Gran Pajonal, lugares situados en lo que se conoce como la *selva central* y hogar del pueblo Shipibo, Cashibo y Asháninka; quienes fueron retratados en estas fotografías que Emmermacher vendió al museo.

<sup>3</sup> En este museo se encuentra también parte de las fotografías de Konrad Theodor Preuss (1869-1938) producto de sus expediciones arqueológicas y etnográficas que realizó en Colombia entre 1913 y 1915. Fotografías que abrieron el debate respecto al patrimonio cultural local y nacional y a la forma colonial que fueron conseguidas, circuladas y almacenadas en museos europeos (Reyes, 2018).

VÄRLDSKULTUR MUSEERNA VÄRLDSKULTUR  
CARLOTTA  
Databasen för museisamlingar

Free search [input] →

Easy search Advanced search Search tips Free search

Show search parameters +

Show only objects with images  List view  Map view

Bildarkiv (5)  Namn (1) [9 hits](#)

|  |  |   |   |
|--|--|---|---|
| <p>Name: bambuvad, nyttid, pressning, tråskeiva Identity: 013696 Location: Amerika, Peru, Rio Ucayali, Sydamerika Time: 1952</p>   | <p>Name: kläder, smycke, tatuering Identity: 013696 Location: Amerika, Peru, Sydamerika, Yarina Cocha Time: 1952</p> | <p>Name: folkro, medicinman Identity: 013697 Location: Amerika, Peru, Sydamerika Time: 1952</p> | <p>Name: slönda, spinneri Identity: 013698 Location: Amerika, Gran Pajonal, Peru, R. Ucayali, Sydamerika Time: 1952</p> |
| <p>Name: hydda, kvarn, maling Identity: 013699 Location: Amerika, Gran Pajonal, Peru, R. Ucayali, Sydamerika, Tambo Time: 1952</p> | <p>Name: fotograf Identity: Emmemacher, K. W.</p>  |   |   |

Figura 4: Captura de pantalla del portal del Världskultur Museerna de Suecia. Se muestran las fotografías de Emmemacher con datos del registro en el museo  
Fuente: <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web>

También es necesario destacar que Emmemacher utilizó otro nombre para identificar sus viajes a la selva. En algunas fotografías y referencias lo denominó *Expedición cinematográfica Alemana por los Andes y Amazonas (Deutsche Amazonas-Andean Filmexpedition)*. En la descripción del Museo de las Culturas del Mundo de Suecia, agregó el nombre de *Andes* a su trabajo documental, sin embargo, no se han encontrado fotografías de esta región. El nombre de su expedición general, llevada adelante durante varios años, fue utilizado constantemente convirtiéndolo casi en una marca de su trabajo. Se registró con este nombre las fotografías que vendió al museo en Suecia, también en los sellos que eran impresos en el resto de sus fotografías y en su tarjeta de presentación que utilizaba en el Perú.

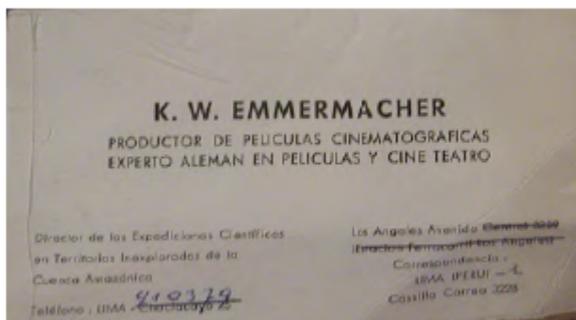


Figura 5: Tarjeta de presentación de K.W. Emmermacher hacia 1952  
Fuente: M.W. s/f., 3

En la entrevista que le hizo Vergara en 1961, se menciona que Emmermacher obtuvo cierta fama y prestigio con sus fotografías, lo cual lo llevó a realizar una película tipo documental sobre pueblos indígenas de la Amazonía. Ciertamente no hay certeza de que esto realmente haya ocurrido de esta manera. Por ahora desconozco si Emmermacher decidió realizar su película producto de la fama que obtuvo por la comercialización de sus fotografías, quizá intentando llegar a algún mercado extranjero de consumo de la otredad indígena, o es que desde el inicio de su expedición a la Amazonía ya había dispuesto realizar dicha película. Ambas hipótesis podrían ser plausibles. Por un lado, el mercado de consumo de fotografías de indígenas que se comercializaban en tarjetas postales, libros, museos, podría verse interesado en una película sobre las formas de vida de dichos indígenas. Por otro lado, considerando sus conocimientos y experiencia previa en el mundo del cine y del documentalismo realizado en Alemania, es posible que desde el inicio de su llegada al Perú haya querido realizar algún registro de ese tipo en una zona tan exótica para ojos de los extranjeros y de los sectores medios y altos del país. En ese sentido, bien podría haber pensado y organizado su película desde los primeros años que llega al Perú, moviéndose con los contactos entre personas e instituciones que iba conociendo. Esto se refuerza porque cuando describe el contenido de su película se refiere a las mismas imágenes que fueron captadas en sus fotografías. Lo cierto es que la película sí existió, encontrándose referencias e incluso un anuncio de una proyección privada en los años 60 que dan fe de que efectivamente logró realizarla.

La película tipo documental que produjo Emmermacher se llamó *La Amazonía, una esperanza del futuro*. De acuerdo con su autobiografía, por su contenido la película resultó muy apropiada para fomentar el turismo (Emmermacher s/f., 3). Sin embargo, no existe información hasta el momento para aseverar que dicho film haya sido utilizado con esos fines. Por otro lado, se describe que esta película fue realizada a color y con una gran

cantidad de metraje de celuloide. En su autobiografía, Emmermacher menciona que en total se elaboró con más de 40 mil metros de celuloide, mientras que en la entrevista de Vergara (1961) se menciona que la película fue elaborada con 2 mil metros de película de un total de 10 mil. Sea como fuere, lo que queda claro es que la película fue realizada en varios años, durante muchas expediciones a la Amazonía y que se contó con una buena cantidad de material filmico. Precisamente, cuando el periodista Vergara entrevista a Emmermacher lo hace por motivo de su película, valorándose de este modo: “Filmar este valioso documento gráfico –único en su género- ha supuesto, más o menos: diez años de trabajo, muchísimo dinero, peligros en cantidad suficiente como para abastecer media docena de novelas de miedo, hambre, sed y una audacia digna de los conquistadores” (1).

Se menciona el tiempo que tomó realizar la filmación de la selva. Esta fue aproximadamente desde comienzos del año 50 hasta la fecha de la entrevista, 1961. Esto es otro indicio que hace suponer que Emmermacher inició su filmación desde sus primeros viajes a la Amazonía y que duró efectivamente hasta comienzos de la década del 60. De acuerdo con Balmes (1989) en su recuento de películas peruanas, fecha la película en 1963. En todo este tiempo filmó varias partes de la Amazonía. Si bien tenemos registro que muchas de sus fotografías provienen de la selva central (actuales departamentos de Junín, Pasco y parte de Ucayali), para la película se hicieron registros en otras zonas amazónicas. Esto se aprecia cuando el mismo Emmermacher describe los lugares de filmación al inicio de su autobiografía con un texto sobre su película:

En esta película en colores se puede observar las distintas tribus del Oriente peruano. Usted podrá admirar sus bellísimas canciones y sus misteriosas danzas dentro del maravilloso marco de la selva. Se apreciarán los grandiosos paisajes que los ríos Amazonas, Marañón, Pongo Manseriche, Pastaza, Lago Rimachi, Morona, Huallaga, Napo, Curacay, Ucayali, Utoquinia, Aguaytía, Chanintia, San Alejandro, Gran Pajonal, Pachitea, Unini, Tambo, Canal de Puanahua, Pacaya, de las lagunas Sauce cerca de Tarapoto y Quisto Cocha cerca de Iquitos, Momón, Nanay, Maniti, Itaya, y de las cataratas del Paso Boquerón del Padre Abad, descubierto en 1752, río Madre de Dios. (Emmermacher s/f., 1.)

Por tanto, es posible descubrir que Emmermacher no sólo filmó y fotografió en la selva central, sino que su trabajo de registro documental también lo llevó a otras zonas. Todos los lugares que menciona se encuentran en los departamentos de Loreto, Amazonas (que limitan con el Ecuador), San Martín, Pasco, Junín (selva central) y Ucayali y Madre de Dios (que limitan con Brasil), cubriendo así la mayoría de las regiones amazónicas del Perú. Si bien la película parece estar perdida, pues no se la ha encontrado en ningún repositorio de Lima, ni en la Videoteca de la Biblioteca Nacional del Perú o de la Pontificia

Universidad Católica del Perú, es posible saber respecto a su contenido gracias a las fuentes secundarias que han llegado hasta la fecha. Estas refieren que la película mostraba las costumbres y las prácticas culturales de los nativos amazónicos de varias zonas del país. El propio Emmermacher la describe del siguiente modo:

De la Tribu CASHIVO (primitivamente Kakataibo) veremos a mujeres moldeando vasijas que son una exquisita muestra de la cerámica peruana, la fabricación de arcos y flechas y las extrañas ceremonias de los brujos (Curaciones-Ayahuasha [ayahuasca]), etc., sus plantaciones de yucas, sus comidas típicas (monos asados). De la Tribu SHIPIBO **conoceremos la deformación de cabezas efectuadas en los niños** y las costumbres de las mujeres **de pintarse la cara y otras partes del cuerpo**. De la Tribu CAMPAS contemplaremos a los cazadores con flechas, el Consejo de Guerra, las ceremonias nupciales y la fabricación del Mazato; y de la Tribu **COCAMA a los pescadores del Paiche (pez gigante de la Selva)** (Emmermacher s/f., 1; énfasis en el original).

Y en la entrevista de Vergara (1961) se la describe así: “En su película [...] los intrincados misterios de la selva virgen se revelan, uno tras otro, al espectador: desde la poesía que encierra el estallido en flor de un capullo rojosangre, hasta el salvajismo desenfrenado de un ataque “cashivo” a una aldea “campa”, pasando por las inigualables escenas de ese mundo rodeado de embrujo y repugnancia que es la hechicería” (2).

Como se puede apreciar, los aspectos que fueron filmados y que son descritos por Emmermacher y resaltados por Vergara, son aquellos tópicos que comúnmente han estado asociados a la definición de lo indígena: prácticas tradicionales sobre el cuerpo, los artefactos, la guerra tribal, el chamanismo o brujería, además del paisaje. Estas características coinciden con las descripciones que en aquellos años realizaba la antropología culturalista norteamericana y que tuvo una fuerte influencia en la naciente antropología peruana a mediados de la década del 40. En esta época se buscó describir y registrar las formas de vida de las culturas indígenas de América Latina, de acuerdo con taxonomías, áreas culturales, geográficas, raciales y lingüísticas. Por estos años, llegaron al Perú y a varios países de América Latina antropólogos que venían de universidades e instituciones norteamericanas para realizar registros etnográficos y visuales con el paradigma culturalista, los cuales siempre tuvieron ciertos matices evolucionistas en sus descripciones e interpretaciones de los grupos indígenas<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Solo por mencionar a algunos, encontramos a Paul Fejos, de nacionalidad húngara, documentalista, y quien con financiamiento de la *Viking Foundation* realiza trabajo de campo entre el río Putumayo y el Amazonas visitando los grupos Yagua, Bora y Witoto en los comienzos de los años 40. Este trabajo se publicó como *Ethnography of the Yagua* (1943) por la misma institución, siendo acompañado innumerables fotografías de los nativos. Dicho sea de paso, a nivel de contenido, estas fotografías son similares a las que hizo Emmermacher: registros de la vida de los nativos. También está la famosa obra que editó el antropólogo

Hasta el momento no es posible conocer si la película fue estrenada o proyectada en cines, televisión privada, nacional, o en algún medio de difusión masiva, tal como pretendía realizar Emmermacher. En la entrevista de Vergara (1961), por motivo de la película, no se menciona alguna posible fecha de proyección masiva, pero sí que la película fue proyectada en un evento privado en casa de una historiadora alemana de nombre Karola Siebert radicada en Lima. De acuerdo con una nota periodística que cubrió el evento, se menciona que efectivamente ahí se proyectó la película documental de K. W. Emmermacher. Este evento fue un coctel de honor al expresidente José Luis Bustamante y Rivero y su esposa, quienes viajaban próximamente a La Haya, y contó con la asistencia de personalidades distinguidas y miembros de delegaciones diplomáticas. Se menciona al Barón von May y esposa; señora Wiklund, secretaria de la Embajada de Suecia; señor Cañadas, secretario de la Embajada del Ecuador; príncipe Francisco José de Prusia; doctora Meier Ott; el canciller de la Embajada de Alemania, señor Gok; entre otros. De acuerdo con esta nota, se describe la proyección del film de la siguiente forma:

El film fue considerado por los asistentes como una obra maestra, pues es la primera vez que se ha fotografiado el proceso total de la deformación de las cabezas, que practican los indígenas de nuestra selva. [...]. Los esposos Bustamante felicitaron a la dueña de casa por su delicadeza y al profesor Emmermacher por su maravillosa película, de verdadero interés nacional. (La Prensa 1961)

Luego de esta proyección privada, no se encuentran, al menos hasta el momento, información de que haya sido exhibida en otro espacio, sea en el Perú o en el extranjero, o si la película tuvo otro final. Sin embargo, se encuentran indicios de que Emmermacher tuvo intención de comercializarla en Alemania. De acuerdo con la entrevista hecha en Hamburgo de 1963, se menciona que Emmermacher buscaba vender dos películas de 45 minutos sobre la Amazonía a la televisión alemana. Y seis años más tarde, cuando en 1973 regresa a Hamburgo, y es de nuevo entrevistado, se menciona que ha cedido su documental a una productora alemana para exhibirlo en televisión. No se especifica si fue vendido o solo cedido para una determinada cantidad de proyecciones, ni el nombre de la productora

---

Julian H. Steward, *Handbook of South American Indians* (1948), y que en el volumen III, dedicado a las tribus de la Amazonía sudamericana, se describen y clasifican los pueblos que habitaban la selva de la región, acompañando los textos con fotografías del propio Paul Fejos. Por último, el antropólogo norteamericano Harry Tschopik Jr. en el año 1953 realizó un registro visual del pueblo Shipibo en el Perú denominado *Shipibo, Men of the Montaña* y que fue recientemente encontrado en los archivos del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, registrándose la forma de vida indígena de los nativos amazónicos. (PE Ministerio de Cultura, párr. 1).

o la televisora. Por ello, lo que ocurrió luego con esa documental queda hasta el momento en el misterio.

Del mismo modo, se encuentra poca información respecto a lo que le pasó a Emmermacher en sus años finales. Sabemos por las entrevistas de Hamburgo, que residía en Lima, tenía una esposa, una hija y nietos. También para finales de los años 60, se dedicaba a organizar expediciones privadas a la Amazonía. Se ha encontrado un aviso en el *Andean AirMail & Peruvian Times* ofreciendo sus servicios:

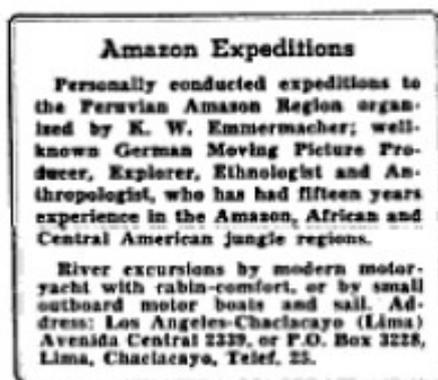


Figura 6: Aviso de K. W. Emmermacher 1967-1968

Fuente: M.W. s/f., 3

Para finales de los años sesenta, con ya más de 80 años, Emmermacher había capitalizado toda su experiencia previa tanto como cineasta y explorador en un negocio dedicado al turismo. De acuerdo con el texto del aviso, encontramos que menciona sus 15 años de experiencia en la Amazonía y regiones selváticas de África y América Central, probablemente haciendo referencia a los documentales que filmó en los años 20 y 30, antes que llegue al Perú. También se resalta ciertas características de la expedición al Amazonas, que podrían hacerse en modernos y confortables yates o en pequeñas lanchas. Ello hace pensar que Emmermacher adecuaba sus expediciones de acuerdo con el público, a aquellos que podían costear un viaje lujoso, confortable, y otro más económico. Sin embargo, no se ha encontrado más información respecto a esta actividad.

Hasta 1973, fecha de una de las entrevistas que le hacen en Hamburgo, aún vivía y residía en Lima con su familia. De acuerdo con el testimonio de su sobrino Egbert Emmermacher, su tío estuvo activo trabajando hasta finales de la década del 70 en la comercialización de películas, como las de Charles Chaplin para la ARD, el consorcio de radiodifusoras públicas de Alemania.

Después de que en 1948 mi padre saliera de la prisión británica en la que estuvo como prisionero de guerra, retomó el contacto epistolar con KW. Por eso supe lo de sus 2 hijos. (Pero también pudo haber sido posteriormente.)

A mediados o a finales de los años 70, mi padre fue dos veces a la RFA y se encontró con KW. KW se había comprado un boleto de tren europeo y había viajado mucho a Europa Occidental, entre otros lugares también a Inglaterra. Uno o dos años más tarde, se volvieron a encontrar, esta vez tenía el antebrazo derecho lesionado. En un viaje de cacería, había trepado una cerca, se había apoyado en su escopeta, produciéndose un disparo que le atravesó el antebrazo. Aquella vez debió haber tenido ya unos 92 años. KW había vendido películas de Ch. Chaplin, con quien tenía amistad, al ARD. Esa fue probablemente también la razón real de sus viajes por Europa. Sin embargo, mi padre no lo relató tan explícitamente. Por cierto, asimismo contó de los hijos de KW, también que juntos dirigían un colegio. Posiblemente son igual de activos que su padre. (M.W. s/f., 8)

De acuerdo con información recogida en la web *Familysearch.org* he podido encontrar el acta de defunción de K.W. Emmermacher, con el cual se aclara al menos el lugar y fecha de su muerte. Emmermacher falleció en su casa en Chaclacayo, al este de Lima, en noviembre de 1985 a la edad de 99 años. Cuando se registró la partida de defunción se le colocó como profesión: “experto en cinematografía”.

En resumen, Karl W. Emmermacher fue un hombre nacido a finales del siglo XIX, que vivió la primera y segunda guerra mundial, el ascenso y caída de Hitler; y que trabajó por varios años en el mundo del entretenimiento y del documentalismo alemán, realizando expediciones y filmaciones a países extranjeros. Luego, a una edad de 62 años migra hacia un país sudamericano con una cultura diferente, viéndose obligado a empezar una nueva vida, logrando realizar una obra documental sobre la Amazonía que, aunque no haya logrado llegar a nuestros días de forma completa, es un buen documento que permite conocer la representación de la Amazonía para los años 50 y 60.

El texto biográfico que he presentado no busca ser una reconstrucción fidedigna de la vida de Emmermacher, sino más bien es un relato arbitrario de mi parte; un montaje hecho con los retazos de información procedentes de varias fuentes y archivos. De modo que poso la mirada en aquellos aspectos y acciones de su vida que han sido posible conocerlos por las fuentes limitadas que he tenido acceso. Si bien la construcción de todo texto depende de las fuentes, de su acceso y de su calidad, también interviene el objetivo o la intención del autor al hacer dicho relato. En este sentido, la intención de esta reseña biográfica es para contextualizar y entender mejor su trabajo documental de la Amazonía. Del mismo modo, se hace imprescindible saber por el contexto político y económico de la Amazonía cuando Emmermacher llegó al Perú y cómo ello enmarcó su producción visual.

## 2. (Neo) colonización: Amazonía y pueblos indígenas

Cuando Karl W. Emmermacher llegó al Perú, a mediados de la década del 40 del siglo pasado, el país se encontraba atravesando cambios en la política sobre los pueblos indígenas. Si bien desde décadas anteriores ya existía el movimiento indigenista, manifestado en la literatura, el arte, la arqueología, que buscaba revalorar la presencia del indio en el imaginario nacional, es desde mediados del siglo pasado que dicho movimiento se convierte en una política institucional. Se buscó con ella el cambio cultural de las poblaciones nativas y lograr la tan anhelada integración nacional. Esta política indigenista institucional puede definirse como:

la acción sistemática emprendida por el Estado a través de un aparato administrativo especializado, cuya finalidad es inducir un cambio controlado y planificado en el seno de la población indígena, con el objeto de absorber las disparidades culturales, sociales y económicas entre los indios y la población no indígena. Esta política establece su propio marco legal. Sin dejar de privilegiar el campo de la educación, se basa en una metodología del desarrollo y genera una ingeniería social destinada a poner en práctica esta metodología. (Favre 2007, 120)

Esta política institucional se afianzó luego de terminada la Segunda Guerra Mundial, cuya división del mundo generó bloques económicos y políticos contrapuestos: el capitalismo y el comunismo. De este modo, la política indigenista de mediados de la década del 40, que siguió guiando las acciones de los siguientes años, se definió mediante una legislación propia, la educación, el desarrollo comunitario y la ingeniería social (Favre 2007, 23-30); todo ello para generar cambios culturales inducidos e integrar a la población indígena a la vida nacional. Los gobiernos de Manuel Prado (1939-1945) y de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), fueron los que empezaron con la institucionalización de la intervención sobre la población indígena, política que se afianzó en el gobierno de Bustamante y Rivero y con el historiador indigenista Luis E. Valcárcel como ministro de Educación<sup>5</sup>. Precisamente, Valcárcel describe estos años de la siguiente forma: “Ha entrado el Perú en una nueva etapa en su política indigenista. Concurren a la iniciación de este periodo, que se caracteriza por realizaciones, el Estado, los Servicios y Agencia de Ayuda

---

<sup>5</sup> Luis E. Valcárcel como ministro de Educación de Bustamante en 1946, da impulso al indigenismo institucional con la creación del Instituto de Etnología en la Universidad de San Marcos, la sección de folclore del Ministerio de Educación, la fundación del Instituto Indigenista Peruano, la realización del Segundo Congreso Interamericano Indigenista en Cusco, la firma del acuerdo entre el Estado peruano con la Universidad de Cornell con el fin de realizar un proyecto de aculturación en la comunidad andina de Vicos, la llegada del Instituto Lingüístico de Verano, la creación de museos, entre otros.

Técnica – Internacional y los institutos especializados, con el consciente apoyo de los directamente beneficiados, los pueblos campesinos” (Valcárcel 1964, 9).

Sin embargo, como menciona Valcárcel dicha política indigenista con la confluencia de diversas instituciones y agencias internacionales, tenía como beneficiarios a los pueblos campesinos. Es importante resaltar este punto debido a que en el Perú de aquellos años existía una diferencia en cuanto a la concepción de los pueblos indígenas. Por un lado, se encontraban los indígenas andinos a quienes se les solía llamar como *indios*, *indígenas* y en algunos casos como *campesinos*. Por otro lado, estaban los indígenas amazónicos, a quienes se les solía llamar *selvícolas*, *nativos*, o incluso *salvajes*. Por ello, cuando Valcárcel se refiere a los pueblos campesinos como beneficiarios de la política de integración, se refiere básicamente a los pueblos andinos. Entonces, ¿qué sucedía con la Amazonía y sus pueblos indígenas? ¿Los programas indigenistas institucionales también los alcanzaban? O en todo caso, ¿bajo qué formas se los integraría a la vida nacional? Y ¿qué rol tuvo Emmermacher con sus fotografías dentro de este proceso de integración?

Antes debemos mencionar que la integración de la Amazonía a la sociedad nacional no fue nueva en los años 40, sino que data de los primeros años de la república cuando se da el inicio de la construcción del estado-nación. De acuerdo con García Jordán (1991) ello estuvo organizado bajo las formas del control sobre el territorio, los recursos naturales y las definiciones de las fronteras nacionales. En esta primera integración, las misiones religiosas funcionaron como agentes de integración nacional de la Amazonía. Posteriormente, los empresarios caucheros bajo el argumento de la integración y la defensa de las fronteras nacionales asumieron roles de agentes civilizatorios de la Amazonía y los pueblos nativos. Por ejemplo, en el caso del Putumayo, zona de conflicto limítrofe entre Perú y Colombia, la explotación cauchera de la Casa Arana y las masacres a las poblaciones nativas fueron justificadas bajo los discursos de la integración, la peruanización y la civilización de la población nativa (García Jordán 2001). También, para la región del Ucayali se entremezclan acciones del Estado, la Iglesia Católica y los empresarios caucheros, quienes explotaron e intervinieron sobre la región, sus recursos y sus poblaciones nativas (García Jordán 1995). De este modo, la integración amazónica se compuso de procesos de evangelización, explotación de mano de obra nativa y de los recursos naturales; todo ello justificado bajo el discurso de la integración, la civilización y el progreso del país.

Ahora bien, a mediados del siglo XX, la visión que se tenía respecto a la Amazonía no era muy distinta a los imaginarios que se produjeron y circularon en los años anteriores;

incluso de aquellos que se originaron en los primeros años de la conquista, y que perduraron durante la colonia y en los inicios república. Para los años 40 y 50, la Amazonía aún era vista como un lugar alejado de la civilización, con población nativa salvaje, y con innumerables recursos a explotar. Sin embargo, ocurre también un nuevo proceso de intervención sobre ella, esta vez buscando la definitiva integración nacional tanto de los recursos naturales propios de esta región como de la población nativa que la habitaba; integración que había sido esquiva desde la colonia y en los primeros años de la república.

La intención de las élites económicas y políticas para promover una integración definitiva de la Amazonía a la vida nacional se sustentaba principalmente en la teoría de la modernización, la cual se afianzó luego del fin de la Segunda Guerra Mundial y el nacimiento del concepto de *tercer mundo* y el *subdesarrollo* (Escobar 2007). Con ello se promovió el cambio y el desarrollo en términos monetarios, con inversión del capital, la creación de infraestructura y el crecimiento económico. Los sistemas económicos no monetarizados fueron vistos como opuestos a la vida moderna y desarrollada. Debido a ello, la diversidad cultural y las tradiciones de pueblos indígenas fueron asumidas como los grandes obstáculos para lograr salir del subdesarrollo y alcanzar una integración nacional. De este modo, el conocido debate del *problema del indio* que fue vivamente discutido por los intelectuales y políticos antes de la década del 40, se convirtió en un debate en términos de desarrollo e integración (Degregori y Huber 2006, 455-456). Se buscaba conseguir el cambio de dichos sistemas no capitalistas, integrándolos al mercado, para hacer que los indígenas dejen su indianidad mediante la alfabetización, la escolaridad, la evangelización; y así, volverlos ciudadanos integrados a la dinámica política y económica nacional.

Nuestro objetivo principal debe ser otro: crear, en nuestra selva, con un verdadero sentido de peruanidad, las fronteras sociales de las que hoy carece. Tengamos en cuenta que el propio selvícola debe ser el mejor instrumento para la incorporación de la zona a la vida nacional. Y hagamos de todos ellos, cualesquiera que sean las tribus a las que pertenezcan, nuestros auténticos connacionales. Porque hasta ahora sólo lo son en nombre. Y ellos lo ignoran en absoluto. (Mac-Lean y Estenós 1962, 124)

El aspecto económico fue uno de los mecanismos clave desde donde se pensó la integración de la Amazonía a la vida nacional o del *sentido de peruanidad*, como se recoge en la visión del sociólogo limeño Mac Lean y Estenós para mediados del siglo XX. Se promovió la migración de colonos andinos hacia la alta Amazonía, específicamente en lo que en el Perú se conoce como la *ceja de selva* para desarrollar la agricultura y la ganadería.

Además, se abrieron vías de comunicación y se incentivó a la economía extractiva de los recursos naturales. Para la zona de la selva central (regiones de Junín, Huánuco, Pasco y Ucayali) el Estado promovió migraciones de colonos andinos a esta región para reducir las tensiones que se tenían por las tierras, las cuales eran acaparadas por las haciendas en los Andes (Aguirre Morales 2014, 85). Por ejemplo, uno de los puntos del Proyecto Puno Tambopata realizado por la OIT y el gobierno peruano en los años 50, buscaba la colonización de la zona amazónica del Tambopata, en la región de Madre de Dios, por migrantes andinos con el fin de conseguir tierras para la agricultura y ganadería (Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas 1963). Y es que, por estos años, las élites económicas y políticas asumían que la Amazonía era un lugar vacío, carente de habitantes que pudieran ser considerados como iguales. Por ello, la selva era vista como un lugar de “Tierras sin hombres para hombres sin tierra” (Belaúnde 1959, 105), es decir, un territorio del cual se podía apropiarse, invadir y repartir, pese a que estos territorios pertenecían a grupos indígenas desde hace siglos. La integración de la Amazonía significó ampliar la expansión de la economía nacional y además la base de una consolidación nacional, como lo describe el expresidente Belaúnde en su visión del Perú: “Si el hombre se ha afianzado en la Sierra y en la Costa, sólo lo ha hecho en muy pequeña escala en la Selva, dejando casi intocada la “Ceja de Montaña”, hábitat lleno de promesas para la juventud. La incorporación de la Montaña Alta a la economía nacional [...] es la gran batalla que aún no se ha librado en la conquista del Perú” (Belaúnde 1959, 117-118).

Esta incorporación estuvo mediada también por la construcción de vías de comunicación para conectar la Amazonía con la costa, específicamente con la capital Lima. Se abrieron carreteras de penetración a la selva, principalmente la carretera Lima-Pucallpa, que conectó la costa con la región del Ucayali. Si bien en un principio se pensó construir un ferrocarril, desde la década del 30 se inició la construcción de una carretera que una a ambas ciudades, la que se concluyó en 1943. Otra importante vía, la carretera *Marginal de la Selva*, generó cambios en lo económico y en lo social, debido a que hizo que la selva se integre económicamente a la costa, aportando los productos propios de esta región, y a la vez, propiciando la migración y la colonización (San Román 2015, 176-177). Se buscó la interconexión y ampliación de zonas agrícolas en territorios que de por sí son pobres para ello, lo que generó una fuerte migración andina desplazando a las poblaciones nativas de sus territorios ancestrales. Por ejemplo, para 1960 varios grupos indígenas Amueshas, Ashánincas y Machiguengas quienes habitaban las regiones amazónicas de Pasco, Junín y Cusco, ya habían sido desplazados de sus territorios debido a la colonización desde años

antes (Varese 2006, 232). Al final, estos procesos de integración económica y ayudada por la construcción de vías de comunicación y de migración interna, consiguieron que la Amazonía siga bajo un régimen económico netamente extractivista, beneficiando a las élites económicas nacionales costeñas y extranjeras: “El interés de la economía nacional en la región se centró en la obtención de recursos que potenciasen la industrialización de la costa y, de este modo, reforzar la economía costera; y también en aumentar la exportación de materias primas. [...]. La selva siguió siendo, por consiguiente, un enclave extractivo, dependiente de la costa y del extranjero” (San Román 2015, 178).

Sin embargo, la integración de la Amazonía no sólo recayó en aspectos económicos, como lo hemos visto con la colonización interna, la migración, la apertura de caminos y la extracción de materias primas, sino también se sustentó en la expansión de la educación y de la alfabetización de los pueblos nativos. Si bien esta expansión ha estado presente a lo largo del siglo XX, considerándose incluso como “el siglo de la educación en el Perú” (Contreras 1996, 5), es desde los años 40 hasta los años 60 que los proyectos educativos con cortes indigenistas se abren paso a un proceso intenso y sistemático de masificación de la educación para el sector indígena. Aunque vivido de modo diferente en los Andes y en la Amazonía, esta expansión de la educación buscó la incorporación de los indígenas a la vida nacional y la modernización de la sociedad rural por medio de la escolarización masiva y la castellanización de la población nativa, buscando la “homogeneización e integración del mosaico de diferentes situaciones étnico-culturales al modelo dominante en el país” (Zavala y Trapnell 2013, 27).

Una de las primeras acciones a este respecto fue la Ley de Educación Pública de 1941, promulgada durante el primer gobierno del presidente Manuel Prado (1939-1945). Se buscó entre otros aspectos que “Los indígenas de las selvas orientales serán incorporados a la civilización por medio de escuelas ambulantes y de internados, sujetos a planes especiales y regidos preferentemente por misioneros católicos (Art. 130°)” (Zavala y Trapnell 2013, 132). De este modo, se esperaba que los nativos amazónicos fueran aculturados en el ideal nacional de ciudadano: moderno, castellano hablante y que pueda integrarse a la economía capitalista. “Todos los escolares del país, especialmente los pobladores del Oriente deben ser educados para la conquista y dominio total de la Selva” (Ames 1958, 44).

Esta misión educativa sobre las poblaciones amazónicas se refuerza desde 1945 cuando llega al Perú el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) para trabajar directamente y de forma sistemática con los grupos indígenas de la Amazonía. El ILV firmaría a lo largo

de su presencia en el Perú varios convenios, entre 1945 hasta 1971 (Ludescher 2001, 335). Esta institución del protestantismo evangélico fue fundada en 1936 por el ministro William Cameron Townsend en los Estados Unidos. Tenía la misión de traducir la biblia a todos los idiomas del mundo, incluso en países de tradiciones no cristianas como en Indonesia y la India (Ludescher 2001, 334). Sin embargo, cuando llegan a América Latina la misión original tuvo que ser modificada dedicándose no solo a la traducción y la evangelización, sino a la labor educativa a partir del trabajo lingüístico que se realizaba con las lenguas nativas (Espinoza 2018, 275; Valadeau 2018, 319). Cuando llegan al Perú, el ILV solicita el permiso para poder realizar su proyecto religioso, sin embargo, el gobierno peruano le pone como condición que se encarguen de la educación de los niños indígenas amazónicos. De este modo, el Ministerio de Educación le transfiere al ILV el control de la mayoría de los pueblos indígenas convirtiéndolo en el responsable de la educación en la Amazonía peruana (Ludescher 2001, 335-336; Espinoza 2017, 102; Zavala y Trapnell 2013, 28; García-Segura 2019, 194).

Entre 1945 y 1952, los misioneros y lingüistas del ILV asumen directamente la labor educativa. Pero como la enseñanza no era la misión principal del ILV, deciden crear un programa de formación de maestros indígenas para que asuman directamente las tareas pedagógicas, de tal manera que el personal del ILV pudiera concentrarse en su misión principal. (Espinoza 2017, 102)

Hasta entonces la educación de los niños indígenas había estado a cargo de las Iglesias católicas o las Iglesias adventistas, de limitado alcance. Desde la llegada del ILV se empieza una sistemática intervención sobre los indígenas, en la evangelización, la formación de pastores evangélicos, la traducción de la biblia y en la formación de maestros y escuelas bilingües en la Amazonía. Por ejemplo, para 1957, casi a los diez años de presencia del ILV, se encuentra que, en las regiones de Loreto, Amazonas, Pasco, Junín, Madre de Dios y Cusco existían ya 36 nuevas escuelas bilingües funcionando en los grupos nativos de los Bora, Ocaína, Cocama, Shipibo, Cashibo, Piro, Aguaruna, Amuesha y Machiguenga, y con un total de 1031 estudiantes (Ministerio de Educación Pública 1957, 135). El mismo Ministerio elogió el trabajo realizado por el ILV: “De esta manera el Perú ha logrado efectivos progresos en la educación del indio selvático y los resultados positivos y alentadores logrados han comprobado la eficacia de los métodos empleados” (Ministerio de Educación Pública 1957, 136).

La misión civilizadora e integradora del ILV, en concordancia con los intereses del estado peruano, hizo que para mitad del siglo XX se produzca una intensificación de los

programas educativos y de alfabetización entre los grupos amazónicos del país. Al permitir y promover que el ILV sea la encargada de la integración y aculturación nativa, el estado afianzaba una política de asegurar el dominio sobre la Amazonía, sus poblaciones y sus recursos. Esto también se aprecia en los aspectos económicos, sociales y hasta políticos, pues el ILV no solo realizó la misión religiosa y educativa, sino que promovió el cambio cultural en la vida indígena. De este modo, se crearon cursos para el desarrollo económico comunal (proyectos agropecuarios, tecnificación de la agricultura, actividades económicas domésticas), también para promover la salud, la limpieza, la higiene y las campañas de vacunación en las comunidades indígenas; proyectos de transportes para la comercialización de productos; y por último, los sistemas de organización políticos tradicionales fueron reemplazados por los nuevos liderazgos del maestro-pastor (García Segura 2019, 197; Espinoza 2018, 276; Ludescher 2001, 336). Es decir, se buscaba una transformación de raíz del sujeto amazónico a partir de la intervención *civilizatoria* de los programas del ILV. Como refiere el propio Guillermo Townsend, director del ILV, respecto a la integración indígena al consumo y al mercado:

Todos han contribuido al descubrimiento de la verdadera capacidad del indígena. Una vez que puede leer, aunque al principio sea solamente en su propio idioma, se le quita el complejo de inferioridad. Comienza a interesarse en cosas nuevas. Se interesa en comprar artículos manufacturados: implementos, molinos, ropa, etcétera. Para hacer tales compras necesita trabajar más. La producción aumenta y luego el consumo también. [...]. Se descubre que el indio vale más como hombre culto que como fuerza bruta sumida en la ignorancia. (Townsend 1949, en Zavala y Trapnell 2013, 136)

Por tanto, encontramos que la integración amazónica tuvo un carácter un tanto ambigua y oscilante para esta región del país. Por un lado, el estado designa a un agente externo la responsabilidad de la educación, la alfabetización y la evangelización protestante de los nativos, buscando con ello la aculturación y la integración aborigen a la cultura nacional: letrada, castellano hablante y con costumbres urbanas. Por otro, el mismo estado promovió la migración y la colonización de tierras en la selva alta, que eran territorios tradicionales de los pueblos nativos, como forma de reducir los conflictos por la tenencia de la tierra que ocurrían en los Andes. Sin olvidar, la creación de las vías de comunicación entre la costa con las ciudades de la Amazonía, especialmente en la selva central en las regiones de Huánuco, Junín y Ucayali. Todas estas acciones permitieron que la Amazonía, su población y recursos, se integre bajo una situación de subordinada respecto a las élites políticas y económicas de la costa. Se aseguró con ello que la Amazonía se integre a la dinámica nacional de explotación de recursos naturales, el consumo y la economía de

mercado; además, claro está, con la aculturación del sujeto amazónico, volviéndolo cada vez más con costumbres urbanas, capitalistas, entendidas por aquellos años como *moderno* y *nacional*.



## **Capítulo tercero**

### **Imaginarios y representaciones en las fotografías de Karl W. Emmermacher**

En este capítulo analizaré parte del corpus fotográfico que Karl W. Emmermacher realizó en la Amazonía peruana a mediados del siglo XX. Las fotografías serán las que ilustraron dos libros sobre la Amazonía en los años 40 y 60 y aquellas que se encuentran en el Archivo de Luis E. Valcárcel. Con este análisis busco escudriñar cómo estas fotografías se convirtieron en un medio visual para representar los imaginarios que se tenían respecto a la integración de la Amazonía a la vida nacional y la transformación cultural de los indígenas.

#### **1. Fotografía e integración del indígena**

Diversos actores en varios momentos históricos han estado involucrados en el largo proceso de integración de la Amazonía a la vida nacional del país. Desde los primeros colonizadores, pasando por los misioneros, los empresarios caucheros, exploradores, científicos, misiones protestantes y agentes del estado, todos ellos participaron de una u otra forma en esta dinámica de integración. Varias fuentes textuales y visuales dan cuenta sobre el cómo se pensó, se intervino y se imaginó a la Amazonía y todo lo que habitaba en ella. En este proceso, la fotografía fue utilizada dentro de complejos contextos políticos y económicos, en cuyos procesos confluyeron varios intereses en su producción, consumo y circulación. Como sostiene Biffi (2011, 138) “la cámara expresaba la necesidad de explorar el límite de lo desconocido y las ganas de expandir, cuidar y controlar el territorio, así como divulgar entre la opinión pública urbana los avances del proyecto de dominio del espacio. El papel de la fotografía en este sentido fue el de la vigilancia de los territorios desconocidos y de lo que se hacía o no en ellos”.

Las miradas que se han hecho sobre los indígenas, convertido luego en fotografías, se producen a partir de condiciones sociales de existencia, como la clase social, el momento histórico de producción, el consumo y la circulación. Por tanto, entiendo a las fotografías como una práctica de representación inscrita y producida dentro de entornos sociales, con aspectos materiales concretos y objetivos específicos, y a la vez con intencionalidades en

su producción y consumo. De este modo, nos alejamos de la concepción con la que tradicionalmente se le ha asumido a la fotografía como una representación objetiva y fiel de la realidad, y nos concentraríamos más bien en cómo ellas encierran actitudes mentales que el creador y consumidor a veces no son conscientes, proyectando en ellas “odios, como temores o deseos” (Burke 2001, 117).<sup>6</sup>

De modo que el registro fotográfico y filmico que hizo Emmermacher a mediados del siglo XX, y que se enmarcó en esta larga tradición de producción visual sobre la Amazonía, encierra la visión del autor dentro de relaciones de poder y de contextos sociales particulares. Para Bourdieu (2003, 44) analizar la fotografía implicaría ir más allá de los significados que reconocen los autores; sería encontrar los significados que subyacen a la práctica social de la fotografía, es decir, los significados y funciones que cada grupo social le asigna. De acuerdo con ello, toda la producción visual respecto a la Amazonía, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, estuvo mediado por la condición social y de clase de los fotógrafos. La pertenencia al grupo social de las élites económicas permitió que pudieran realizar y registrar las fotografías de los indígenas. En el caso de Emmermacher, al llegar al Perú logra tener contacto con algunos sectores de la élite y con instituciones y del gobierno que le permitieron realizar sus viajes y fotografías.

Ahora bien, de acuerdo con la época y al contexto de mediados del siglo XX, la producción de Emmermacher tuvo características particulares, pues se ubicó en un contexto diferente, de grandes cambios a nivel mundial en la posguerra y con dinámicas de poder a nivel regional y nacional. Sus fotografías dicen sobre cómo fue imaginada, representada e intervenida la Amazonía para esta época. Si bien no existe abundante información de archivo o documental respecto a las fotos de Emmermacher, es posible ver cómo ellas fueron usadas a través del análisis de dos productos institucionales de la época, que discutían y mostraban los cambios en la Amazonía como parte de la integración a la vida nacional entre las décadas de los 40 y 60.

El primero es el libro *Dos lustros entre los selvícolas (1945-1955)* que publicó el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) con motivo de sus diez años de presencia en la Amazonía peruana. Este volumen recoge las conferencias que fueron presentadas en el evento de celebración del ILV realizado el 28 de junio de 1955 en la ciudad de Lima. Se

---

<sup>6</sup> De acuerdo con Kossoy (2014), luego de la revolución industrial, la fotografía se consideró como un nuevo medio para obtener información objetiva de la realidad, siendo utilizada en el campo de la ciencia, y dentro de ellas, a la antropología. En este sentido, Naranjo (2006) describe que la comercialización de las fotografías de tipos raciales en el siglo XIX, hechos por los viajeros, militares, cónsules, hicieron que se forme un imaginario sobre la otredad, viéndola como distante cultural y racialmente a Europa.

destacan las conferencias del director del ILV, el secretario general del Instituto Indigenista Peruano, los ministros de Salud, de Aeronáutica, de Educación y, un curaca del pueblo indígena Shapra. También incluye entrevistas, cartas, memorias, mapas, recortes y notas periodísticas que cubrieron el evento y la labor del ILV. Queda claro que, con este evento y posterior publicación, se buscó resaltar los diez años de trabajo del ILV en el proceso de aculturación de los indígenas amazónicos. El volumen se encuentra ilustrado por innumerables fotografías realizadas por el propio ILV, por la *Swissfoto* y por Karl W. Emmermacher. Las fotografías de Emmermacher, que se incluyen en el libro, son de dos tipos. Por un lado, están aquellas que representan a los indígenas y que provienen de sus expediciones; y, por otro, aquellas que fueron tomadas el día del evento. Esto indica que, Emmermacher estuvo en dicha celebración en calidad de fotógrafo, registrando a los participantes, sus exposiciones, los brindis y las exhibiciones y que, evidentemente, mantenía una colaboración estrecha con el ILV. En todo caso, en este trabajo, sólo analizaremos las fotografías de su trabajo con los indígenas.

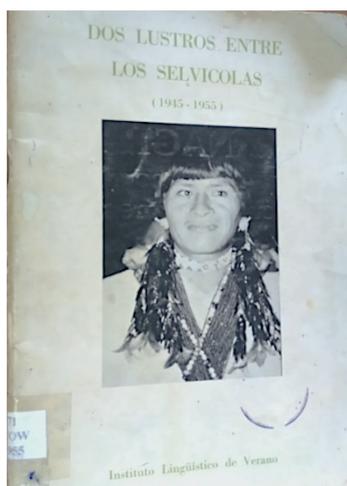


Figura 7: Portada del libro conmemorativo del ILV (1955). Fotografía de portada de K.W.Emmermacher.

Las fotografías que fueron utilizadas por el ILV en este volumen, y a lo largo de su trabajo con los indígenas, apuntaron a mostrar el proceso de su domesticación en cuanto a disciplinarlo como un sujeto moderno, racional y nacional para mediados del siglo XX. Ciertamente este proceso no se inicia en esta época, sino que tiene su antecedente desde las últimas décadas del siglo XIX cuando la fotografía fue utilizada como soporte gráfico para imaginar la domesticación de la montaña y el indígena (La Serna y Chaumeil, 2016; La Serna y Biffi, 2016; La Serna 2011). De acuerdo con Biffi (2011, 143) la fotografía en el siglo XIX fue una tecnología que disciplinó la mirada y que contribuyó a las construcciones

de un imaginario sobre la Amazonía y los sujetos que habitaban en ella. Se perfiló una estética, una moralidad o amoralidad del espacio y del sujeto. Con las fotografías que realizaba, patrocinaba o consumía el ILV, también van dibujando visualmente la integración y los cambios culturales surgidos a mitad de siglo XX, como se aprecia con las siguientes tres capturas de Emmermacher.



Figura 8: Panel con fotografías de K.W. Emmermacher expuestas en el evento por los diez años del ILV en el Perú  
Fuente: ILV 1955.



Figura 9: Fotografía acompañada con el título de: “Campaña de alfabetización entre los Cashibos, río Aguaytía”  
Foto: K.W.Emmermacher. Fuente: ILV 1955.



Figura 10: Fotografía acompañada con el título de: “La señorita Elena de Townsend enseñando a leer a una analfabeta en Yarinacocha”

Foto: K.W.Emmermacher. Fuente: ILV 1955

Si se mira la figura 8, se nota que originalmente fue un panel que estuvo compuesto por diecisiete de sus fotografías y expuesto en el día de la celebración del ILV. En la parte superior se mostraron cuatro fotografías de nativos con algunas características físicas y culturales que fueron de interés para el fotógrafo y para el ILV: el niño con la cabeza deformada, la bebida y unos cazadores, mientras que en la parte inferior se colocaron trece fotografías del trabajo del ILV. Dos de las cuatro fotografías de los nativos que aparecen en el panel, forman parte de las series que serán analizadas en la sección siguiente (mujer con niño en brazo y los cazadores en la canoa), sin embargo, hay una fotografía que no la he encontrado hasta el momento (los dos cazadores). Con este panel con fotografías de Emmermacher, se puede deducir que él tuvo contacto con el ILV, ya sea por contrato o por colaboración, al momento de realizar sus viajes a la selva y realizar sus fotografías. Esto se aprecia mejor con las dos fotografías siguientes (figura 9 y 10) donde Emmermacher registró el proceso de alfabetización y la enseñanza de la lectoescritura en poblaciones nativas y rurales de la selva, los cuales posteriormente son usados por el ILV como muestra de su proyecto civilizador.

Como se aprecia, ambas fotografías registran el proceso de aculturación mediante la alfabetización del indígena y del poblador amazónico en general que desarrollaba el ILV por aquellos años. A nivel compositivo, la figura 9 viene a ser un retrato grupal con un plano más abierto donde se incluye a las docentes, los niños sentados mirando la pizarra y las grafías en ellas, y dos personas adultas también observando; todos en medio de la selva. Respecto a la pose de los sujetos, se aprecia las miradas de todos ellos se dirigen hacia el pizarrón, que termina siendo el punto de interés en la fotografía, ubicándose además casi en el medio del plano de representación. Además, se destaca la acción de una de las

docentes quien con una vara indica a la pizarra y lleva la mirada de todos los sujetos hacia aquel punto.

Por otro lado, la figura 10 es un retrato con un plano medio donde se incluye a dos personas adultas y tres niños. Aquí es necesario mencionar que el centro de interés recae en la acción de la mujer joven, presumiblemente maestra o técnica del ILV, enseñando el libro hacia una mujer mayor (indígena o mestiza), con las miradas de los tres niños que circundan a la acción. Cabe destacar que en la parte derecha se aprecia un recorte del cuadro donde aparece la silueta de otra persona con un lápiz o bolígrafo en la mano y hojas en la mesa como parte de la acción de enseñar la lectoescritura. Esta acción se aprecia mejor con la mirada de la niña ubicada en la esquina inferior izquierda quien mira a la persona recortada, mientras que la niña del medio mira hacia la señora que es objeto de la enseñanza quien, a su vez, mira el texto, y la niña del fondo mira también el texto sostenido por la mujer joven. Por tanto, se ve una fotografía cargada de miradas que refuerzan la carga simbólica para las personas sobre la enseñanza de la lectoescritura. La importancia de lo letrado como un eje de domesticación hacia el nativo fue uno de los mecanismos de aculturación que realizó el ILV. Por ejemplo, en un documento sobre la labor del ILV en la selva central del Perú dice que: “Creemos que el primer paso para civilizar al indio es que aprenda a leer y escribir” (Instituto Indigenista Interamericano 1951, 162).

Sin embargo, los cambios que se buscaban no sólo recayeron en pasar de la oralidad a la escritura, sino también en transformar las creencias y cosmovisiones de los indígenas. Justamente, en aquel evento el ILV trajo a un curaca del pueblo Shapra llamado Tariri, a quien lo hicieron participar de varias actividades en Lima para mostrar de cerca aquello que se quería transformar. En el volumen citado, se recoge parte de su intervención en dicho evento, que fue hecho en su idioma nativo, publicado con su traducción al inglés y al castellano por miembros del instituto:

Hace poco llegué a conocer al verdadero Dios. Antes vivíamos en aislamiento completo, en ignorancia completa también, pero ahora habiendo llegado las señoritas hasta nuestra tribu, nos han contado del Dios verdadero. [...]. Ahora he venido a la capital para conocer el Gobierno de nuestra Nación. Si las señoritas no hubieran venido para contarme las cosas de Dios yo habría seguido en la ignorancia y en el culto a la boa. Solamente porque ella llegaron a nosotros, ahora tengo este privilegio de venir a Lima y conocer y conversar con ustedes y conocer al señor representante del señor Presidente de la República aquí presente. Me da mucho placer este privilegio de hablar con los grandes curacas del Gobierno Peruano (18).

Valeria Biffi (2011, 143) afirma que la narrativa visual de finales del siglo XIX ayudó a contribuir fantasías e historias fantásticas sobre la otredad indígena, como el

énfasis en la condición de salvajismo y exotismo del indígena. Para mediados del siglo XX esta narrativa fantástica sobre el nativo continúa. Y es que cuando el curaca Tariri viene a Lima, no solo participa en el evento del ILV, sino que lo pasean en varios espacios públicos para que los habitantes de la ciudad lo conozcan. En primera instancia esta visita podría entenderse como una relación horizontal entre el ILV y los pueblos nativos, sin embargo, termina siendo la materialización de las fantasías que se tenían sobre los indígenas en aquella época; aún vistos como salvajes y alejados de la modernidad. A Tariri lo llevan al diario El Comercio y La Prensa; lo hacen conocer al presidente de la República, lo llevan a un colegio urbano para el deleite de los estudiantes. En suma, fue una visita para saciar las curiosidades de ver a un sujeto exótico en la capital. En el volumen se describe así:

El jefe salvaje enfrentóse (sic), sin vacilaciones, a los flash de los fotógrafos, absolvió interrogatorios y reportajes con discreción y prestancia. Proclamó su anhelo de llevar a sus gobernados los beneficios de la cultura y de la civilización con las que ha entrado en contacto directo. [...]. Pero ahora Tariri tiene profunda fe en Dios: ‘por eso me porto bien y vivo contento; ya no tomo brebajes de tabaco, (en su tribu, cada cierto tiempo al celebrar sus fiestas, beben gran cantidad de jugo de tabaco molido), he ordenado a mi gente que quemé todo el tabaco que tienen, les he dicho que ya no peleen con nadie y procuren vivir todos en armonía, que es así como manda Dios’. (ILV 1955, 20)



Figura 11: Fotografía acompañada del siguiente texto: “Después de dar unos consejos en su idioma Tariri está felicitado por los alumnos del colegio Melitón Carbajal”  
Fuente: ILV 1955.



Figura 12: Fotografía acompañada con el título de: “Probando el teléfono en las oficinas de ‘La Prensa’”. Fuente: ILV1955.

En estas dos fotografías que se acompaña al texto, se centra en resaltar la característica de curiosidad del curaca indígena. En la figura 11, la fotografía es un retrato grupal donde se llena todo el encuadre con los escolares, centrando la atención en el abrazo de uno de ellos al curaca Tariri en el primer plano. El curaca, por el contrario, mira hacia la cámara a sabiendas que está siendo retratado con la algarabía y curiosidad de los escolares limeños. En la figura 12, por el contrario, es un retrato del curaca colocando como centro de atención cuando agarra al teléfono en la oficina de uno de los periódicos y en su acción de realizar una llamada. Ambas fotografías, vienen a construir una representación del curaca indígena como un sujeto en proceso de domesticación, pero que no deja de ser una curiosidad no solo a los ojos de los escolares, sino a los medios de comunicación que lo cubrieron en su estadía en Lima.

Si el Instituto Lingüístico de Verano se enfocó en los cambios en el aspecto cultural y espiritual de los pueblos indígenas, también el Estado puso énfasis en el aspecto económico y productivo de la selva. Para fines de los años 60 el Centro de Estudios y Población y Desarrollo (CEPD), institución gubernamental creada por Decreto Supremo de 1964 cuya finalidad era estudiar y difundir temas demográficos para generar una política nacional de población, publica el libro *Conceptos generales sobre la colonización en la Montaña Peruana* de Raymond E. Crist. El volumen contiene dos conferencias que el profesor Crist presentó en el CEPD y que incluye numerosas fotografías de Emmermacher. Crist llegó al Perú como académico y becario de la Fundación Ford para investigar la región Amazónica de Colombia, Venezuela y Perú. El contenido de conferencias, según se menciona en el mismo libro, fueron discutidos “con los técnicos de la Reforma Agraria y Colonización, funcionarios de la Comisión Interministerial de Alto Nivel para organizar y

administrar Núcleos de Colonización en el Nor-Oriente...” (Crist 1969, 1). Y es que el contexto de producción del estudio de Crist se enmarca en la época de la colonización de la selva, que fue diseñado por los sectores de élite para reducir la presión que ejercían los campesinos andinos a las tierras en las grandes haciendas. Por ello, esta publicación se dirigió a funcionarios, técnicos e investigadores sobre demografía, colonización y desarrollismo. Revisar este libro permite apreciar cómo se interrelacionan los discursos de la época sobre el cambio cultural y la colonización con las imágenes que fueron utilizadas para mostrar al lector y público consumidor, de que efectivamente, el Perú y especialmente la Amazonía, debía conducirse por el camino de la técnica, la inversión y la planificación para alcanzar el desarrollo.

Dieciséis fotografías de Emmermacher ilustran los dos artículos de Crist: el primero *El problema agrario-campesino* y el segundo *Perspectiva histórica de la colonización de la Montaña Peruana*. En el primero reflexiona sobre las políticas agrarias y los aspectos que deberían considerarse para que la agricultura sea altamente productiva en la Amazonía. Cuestiona que la política de colonización del gobierno peruano haya venido desarrollándose de forma desesperada y sin planificación, sólo para transformar a la selva en tierras agrícolas y no generar productividad en el campesino. Acompañando esta postura, aparece la primera fotografía de Emmermacher (Figura 13). Se trata de una captura a terrenos ganados a la selva para la agricultura y donde se muestra la tala de árboles producto de la técnica *roza y quema*.

Esta fotografía viene a ser una de paisaje, con un plano muy abierto para incluir todos los elementos que Emmermacher considero importante para su representación. Se incluyen un extenso terreno deforestado para volverlo una zona ganadera y en el fondo, casi como una línea delgada, el bosque amazónico aún por deforestar. El campo registrado se encuentra lleno de restos del bosque, lo cual hace que se conforme una especie de patrón de marcas sobre el extenso campo fotografiado, haciendo denotar la reciente deforestación que ha sido objeto esta parte de la Amazonía. Precisamente, una descripción acompaña a la fotografía destacando dicha técnica como arcaica: “La ‘quema’ del monte es una de las primeras etapas en la conquista de nuevas tierras para la colonización. Debe hacerse en forma técnica en el Perú, donde, según el Censo de 1961, se disponía de menos de media hectárea por persona” (3).

Para el autor, la situación de la pobre economía agropecuaria peruana se debe a que falta tecnificar la mano de obra y evitar el minifundismo. Por tanto, se tiene que contar con el fomento de la producción mediante la técnica y el capital. Respecto a la colonización

considera que “es una de las bases más importantes para el desarrollo económico de la ‘montaña’. Debe realizarse bajo condiciones mínimas de volumen de población, tamaño y tipo de la empresa economice-agraria con capital y técnica que garanticen al colono los medios para la creación y sostenimiento de un nivel de vida como base de un progreso económico” (4). Para ejemplificar un modelo exitoso de colonización planificada, el autor incluye una segunda fotografía de Emmermacher (Figura 14). Esta foto que al igual que la anterior, es de paisaje. Se forma con un plano bastante amplio hecha con un gran angular donde se muestra la ciudad amazónica de Tingo María y a un sujeto en primer plano.

Si bien por la poca nitidez de la fotografía en el libro, no es posible reconocer aspectos o características de la ciudad. Sin embargo, la fotografía es acompañada con la siguiente descripción: “La colonización de Tingo María que se aprecia al fondo ha creado un polo de desarrollo económico en la Amazonía. Un campesinado que sólo consigue autoabastecerse mantiene elevados índices de subdesarrollo si faltan capital y técnica” (4).



Figura 13: Técnica de roza y quema. Foto: K.W.Emmermacher  
Foto: K.W.Emmermacher. Fuente: Crist 1969



Figura 14: Colonia de Tingo María, en la selva central  
Foto: K.W.Emmermacher. Fuente: Crist 1969

Las fotografías de Emmermacher son empleadas como evidencia objetiva para mostrar el cambio que se realiza en Tingo María, desde una perspectiva de colonización planificada. Si la anterior fotografía mostraba la práctica agrícola obsoleta y no productiva, como la *roza y quema*, ahora se muestra el modelo al que se debería de aspirar. Sin

embargo, se utiliza una fotografía panorámica para mostrar aquel cambio y no con focales más cortas que documenten el detalle de aquel logro. En este mismo sentido, se muestran otras fotografías, de tipos de plantas, que pueden ser utilizadas para desarrollar actividades económicas en la región.

Por otro lado, el texto resalta que no debe de pasarse por alto los aspectos históricos, sociales y culturales para la colonización. Propone que el Estado debe elaborar un documento a modo de *Atlas de los territorios coloniales* para conocer mejor las características de las zonas a colonizar en la selva. Para evidenciar estos aspectos culturales, se utilizan dos fotografías: una de una mujer indígena tejiendo y otra de una balsa en medio del río (Figura 15 y 16).

La figura 15 es la única fotografía de un indígena que se coloca en el volumen. Es un retrato de una mujer indígena tejiendo en compañía de un niño que presumiblemente es su hijo. Emmermacher cuando realizó esta foto quiso centrar su interés en la acción de la mujer en el tejido. El encuadre de la fotografía es llenado con el cuerpo de la mujer y el instrumento para tejer. El espacio de la representación es en la selva, delante de una maloca. La mujer tejedora mira hacia sus manos y al tejido, no mira al sujeto que la fotografiaba en aquel momento. Sin embargo, quien sí hace notar el evento de la representación es el niño, quien mira hacia la cámara, de modo que con dicha mirada reconocemos la presencia del sujeto que los fotografió a ambos. Por otro lado, la figura 16 es una fotografía de paisaje, con un plano abierto que se llena casi por completo con el río y con el bosque del fondo. Pero, se resalta al río como un fondo, en cuyo espacio se ubica la balsa conducida por un sujeto. La amplitud del espacio de la representación, con la textura del río y del bosque, hace que la figura de la balsa y del personaje que la guía, sean percibidos como solitarios en medio de lo grande de la geografía amazónica.

Estas fotografías y sus descripciones invitan a imaginar la selva precisamente como un lugar de modos de vida muy arcaicos y distantes en el tiempo: “indios Campas sobre el río Unini, afluente Ucayali tejen su ‘cusma’ (poncho) en zonas colonizables” y “Como en los tiempos más primitivos se atraviesa el río Aguaytía sobre una canoa de un trozo de árbol” (8). Estas dos fotografías, que cierran el primer ensayo, construyen una otredad primitiva al modelo de desarrollo e inversión que se define a lo largo del ensayo. Es decir, si bien en las fotografías anteriores se mostraba las características del problema (la técnica de la roza y *quema*) y el logro (la colonización de Tingo María), en esas últimas dos fotografías se objetiva aquello que se quiere modificar, mostrando a una mujer indígena y luego a un medio de transporte tradicional.



Figura 15: Mujer Asháninka (“Campa”) elaborando tejido  
Foto: K.W. Emmermacher. Fuente: Crist 1969



Figura 16: Balsa cruzando el río Aguaytía (selva central)  
Foto: K.W. Emmermacher. Fuente: Crist 1969

El segundo artículo describe algunos hechos históricos respecto a la colonización de la montaña, desde la época colonial hasta la década del 60. Detalla, por ejemplo, las misiones franciscanas y sus reducciones indígenas, también a los migrantes europeos, alemanes e italianos quienes llegaron a colonizar la selva central entre 1857 y 1864, cuya presencia aún se observa en las ciudades de Pozuzo (departamento de Pasco), San Ramón, La Merced (departamento de Junín). También se describe la fundación por colonos de Puerto Maldonado (departamento de Madre de Dios) en 1912; el inicio de la construcción de la vía hacia la selva central en 1936 y su culminación en la ciudad de Pucallpa en 1943, y que en ese mismo año el Banco de Fomento recibió 5600 hectáreas de tierras en Puerto Maldonado para desarrollar actividades agropecuarias como parte de la colonización de la selva. Destaca, además, el trabajo del Ejército peruano que contribuye en esta misma dinámica con la construcción y mantenimiento de vías de comunicación, de transporte de

carga y pasajeros mediante los aviones de la Fuerza Aérea y la Marina de Guerra, y en los puestos de frontera.



Figura 17: Ganado cebú importado por la SCIPA en la colonización en Madre de Dios  
Foto: K.W.Emmermacher. Fuente: Crist 1969.



Figura 18: Clubes Agrícolas Juveniles Perú (CAJP) en Tingo María  
Foto: K.W.Emmermacher. Fuente: Crist 1969

En la figura 17 es una fotografía compuesta por un plano general, en donde se retrata el espacio conseguido para la ganadería, el numeroso ganado vacuno, a sujetos montados a caballo, y en el fondo al bosque amazónico. En el encuadre, los elementos están distribuidos para mostrar a los hombres frente al ganado, ambos como parte de una nueva actividad económica que no es propia de la región amazónica. Por otro lado, en la figura 18, también es una fotografía con un plano general donde se hace posar a los jóvenes en el primer plano, mientras que al fondo se ubica el bosque amazónico. Es de resaltar que hay tres adultos quienes se encuentran de pie en un segundo plano, presumiblemente los técnicos o profesores del club agrícola, quienes al salir en el recorte que realizó Emmermacher, manifiestan su presencia como parte del proceso técnico de transformación de la selva con la tecnificación agrícola.

Las fotografías que son utilizadas en este apartado muestran algunos lugares, locales y actividades económicas que se desarrollaban en los años 50 y 60 en la Amazonía.

Emmermacher logró capturar con su cámara y a lo largo de sus viajes estas situaciones, pero al acompañarlas con un texto, como el de este volumen, dichas fotografías se convierten en algo más que una sola representación fotoquímica de la realidad. Sus fotos contribuyen a visualizar, imaginar y normalizar el proceso de transformación de la Amazonía, llevado a cabo por el estado y las agencias de cooperación internacional. Muestran, además, que estos cambios no eran recientes, en un territorio nuevo o inexplorado, sino que continuaba un proceso de larga data. Por ello, el autor resalta los proyectos anteriores de colonización, desde los franciscanos hasta el Banco de Fomento, en cuya explicación las fotografías cumplen un rol clave: el de visualizar estos procesos de transformación. Se coloca así una fotografía de la plaza principal del pueblo de La Merced, mencionando que data de la época colonial, y a la vez de un club agrícola para formar jóvenes agricultores financiados por el Servicio Cooperativo Interamericano de Producción de Alimentos (SCIPA).

Dentro de todo el volumen, solo se halla una fotografía de indígenas, pese a que la zona en cuestión es hogar de muchos pueblos nativos y que la colonización los afectó directamente. Se trata de una fotografía de una mujer Asháninka tejiendo de forma tradicional. Considero que mostrar una sola fotografía de los habitantes indígenas dentro de este volumen, obedece al mismo argumento que el libro defiende: presentar una reflexión técnica e histórica respecto a los beneficios económicos de la colonización. Por ello se prioriza los cambios y los agentes técnicos de estos cambios. Otras fotos muestran las barcas de la Marina en sus campañas de salud, la ganadería importada para Madre de Dios, el club juvenil de agricultores, etc. En este discurso visual y textual, el nativo no tenía el mismo peso e importancia como sí lo tuvo en el volumen del ILV, donde buscaron mostrar la transformación cultural conseguida.

En ambos volúmenes, se encuentran una buena cantidad de fotografías de Emmermacher que fueron utilizadas para ilustrar los textos del autor e instituciones, como el ILV. De acuerdo con Sontag (2006), la fotografía está ligada al consumo dentro de la sociedad capitalista, generando que la realidad se transforme en objetos de consumo, incluso lo familiar y vulgar, transformados como objetos de valoración.

La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar; y por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. A medida que hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes; y más todavía. Pero las imágenes no son un tesoro por el cual se necesite saquear el mundo; son precisamente lo que está a mano donde quiera que pose la mirada. (Sontag 2006, 250)

De acuerdo con ello, la creación constante de las fotografías de indígenas obedece a lo que Sontag (2006) dice sobre el consumo capitalista. De modo que los indígenas y su representación mediante la fotografía terminan convertidos en objetos de consumo, de acumulación y de intercambio. Siendo utilizadas para representar el imaginario del indígena salvaje y su proceso de civilización a la nación para mitad del siglo XX.

Para finalizar, es necesario observar que las fotografías que Emmermacher realizó entre los años 50 y 60, circularon y fueron consumidas de formas diversas desde que fueron creadas. Algunas fueron vendidas al extranjero, otras fueron utilizadas en libros para generar una narrativa visual sobre los cambios en la Amazonía y otras ilustraron las entrevistas que varios periódicos realizaron a Emmermacher para mostrar su trabajo en la selva<sup>7</sup>. Otro grupo de fotografías quedaron en el Archivo de Luis E. Valcárcel y otras circulan en varios sitios de internet. Esto quiere decir que las fotografías de Emmermacher han estado en movimiento al margen del autor, siendo esto formas de “desplazamientos estratégicos, algo que se debe a la complejidad de las relaciones de poder involucradas en las trayectorias multidireccionales que recorren las fotografías a través del espacio y tiempo, y entre diversos regímenes” (Cánepa y Kummels 2018, 14).

Efectivamente, los usos y consumos de sus fotografías se enmarcaron en relaciones de poder y de regímenes de visualidad, como los apreciados desde la década de 1940 y 1960, cuando las poblaciones nativas se encontraban inmersas dentro de un proyecto de integración, de colonización y cambio cultural. Ello hizo que las fotografías operen dentro de varias lógicas e intencionalidades, tanto personales como institucionales. Así, para Emmermacher sus fotografías fueron importantes en su trabajo, ya que mostraban lo que su empresa productora *Deutsche Amazonas Filmexpedition* producía, tanto para la venta como para justificar su condición de fotógrafo, cineasta y explorador; para el ILV, las fotos mostraban el éxito de su labor civilizadora con los nativos; para el CEPD visualizaba los cambios económicos en la Amazonía; para el Museo de las Culturas Mundiales de Suecia, contribuía a clasificar, archivar y mostrar la otredad de las culturas del mundo, especialmente de los nativos americanos. Queda, por tanto, dar una lectura a las fotografías que he tenido acceso para encontrar en ellas nuevos significados sobre la representación indígena que hizo Emmermacher en la Amazonía por aquellos años.

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, en la entrevista que realiza el periodista Ramón Vergara a Karl W. Emmermacher en 1961 respecto a su película, se acompaña la nota con 4 fotografías: un retrato de Emmermacher, una foto de un niño con la tablilla para deformar su cabeza, un cazador con su arco y flecha y una donde sale un chamán curando a un niño.

## 2. Análisis de series

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar (...). Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.  
(Didi-Huberman 2012, 42)

Las fotografías a las que he tenido acceso para montar estas series han llegado sin una clasificación original. No cuentan con una organización previa otorgada por el autor, sea como series originales o como cuerpos de obras definidos por temas particulares. De modo que su organización y análisis se presta a realizarse desde infinitas entradas. En este sentido, propongo realizar un análisis de las fotografías agrupadas en series. Y es que cuando se observan las fotografías de Emmermacher, es posible encontrar que muchas de ellas obedecen a una misma escena o en cuyo momento el fotógrafo realizó la toma.

Todas las fotografías que hizo Emmermacher pueden entenderse como parte de un acontecimiento visual o un evento de visión, pues se interrelaciona el consumidor y el medio para la experimentación visual (Mirzoeff 2003, 34; Bal 2016, 20). Así, Emmermacher realizó las siguientes fotografías como parte de un evento de visión y no como un acto neutral ni natural, sino experimental. Al respecto, cuando Belting (2007) discute respecto a la imagen, la define como una simbolización a partir de la experiencia del ser humano en su forma de entender el mundo, relacionándose la imagen con el medio y el cuerpo. “La experiencia medial que realizamos con las imágenes (la experiencia de que las imágenes utilizan un medio) está basada en la conciencia de que utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o captar imágenes exteriores” (Belting 2007, 38).

Reconocer la imagen como experiencia medial del cuerpo ayuda entender mejor las fotografías de Emmermacher en las series siguientes, ya que permite contemplar el carácter construido, político y arbitrario de las imágenes que hizo. Por tanto, menos de observar unas fotografías verídicas o reales, se observan la materialidad de la imagen construidas en un determinado tiempo, espacio, experiencia y relaciones de poder. Mitchell (2017) precisamente habla de que la imagen como *picture*, vendría a ser la imagen corporizada en un soporte material.

Considero que ver las fotografías en conjunto, bajo la forma de series, permite conocer respecto a cómo ellas funcionan una con otra para intentar desmontar la mirada del autor y a su vez, los imaginarios y deseos de la época. Por ello, agruparé algunas

fotografías y las presentaré como series con el fin de determinar las interrelaciones entre ellas.

Ahora bien, para examinar estas fotografías, considero incluir algunos conceptos de la propuesta de análisis de Javier Marzal (2007), cuyo modelo “parte de la consideración de la forma y contenido como niveles que se hayan profundamente imbricados” (171). El autor se basa en la materialidad de la forma para intentar responder cómo significa una fotografía, planteando un análisis con varios niveles: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y, finalmente, una interpretación global. Cabe recordar que Marzal aplica este método para el análisis de fotografías individuales o series, como las que he organizado para esta sección.

De acuerdo con Marzal (2007), el primer nivel de análisis corresponde al contextual. Debido a que las fotografías obedecen al mismo autor, la misma época y el mismo proceso de producción, es necesario añadir alguna información al contexto presentado en el capítulo anterior. Todas las fotografías de las secuencias que analizaré fueron tomadas en la década del 50 aproximadamente. Fueron hechas en blanco y negro, y con distintos tamaños en la impresión o en el positivado. En un artículo, Emmermacher, describe a su equipo fotográfico: “Mi equipo fotográfico está conformado por cuatro cámaras fotográficas Rolleiflex Automat 2.8 y 3.5, una Voigtländer Vito 3.5, una cámara de rolo manual Modelo II alemana, técnicamente perfecta, con lentes Zeiss 1:2/35 mm y 1:2/85 mm, y una cámara de película estrecha Bolex con los lentes: 1:1.4/25 mm, 1/2, 8/15, 1:2.5/75 mm” (Emmermacher 1951,891).

El equipo fotográfico y filmico que Emmermacher llevó consigo a sus viajes a la Amazonía, denota que contó con dos cámaras de formato medio con dos aperturas, la Rolleiflex de 2.8 y de 3.5, presumiblemente para adecuarlas a las necesidades lumínicas de sus sujetos fotografiados. También, con una cámara de 35mm o paso universal, siendo la Voigtländer Vito una cámara pequeña y ligera para los momentos donde tendría que moverse, encuadrar y disparar rápidamente. Menciona, además, que ésta tiene dos lentes, uno de 35mm y el otro de 85mm con una apertura ambos a 1:2; es decir, lentes bastantes luminosos. Posiblemente el lente de 35 mm fue utilizado para los planos más angulares y el de 85mm para los retratos o los planos detalle. Por último, menciona que cuenta con una cámara Bolex con tres lentes. Con ellas filmó a los pueblos nativos para su película documental, tal como se aprecia en la siguiente fotografía donde aparece con esta cámara encuadrando o quizá filmando alguna escena en la selva.



Figura 19: Karl W. Emmermacher realizando las filmaciones en la Amazonía. 1952-1951  
Fuente: Archivo Luis E. Valcárcel

## 2.1 Serie #1: Mujeres shipibo

De acuerdo con la propuesta de Marzal (2007), el primer acercamiento es desde el componente técnico o morfológico. En este sentido, en las imágenes que presento a continuación, denotan ciertas similitudes pese a que se trata de fotografías distintas. Y es que si nos detenemos a mirarlas una por una encontramos que las ocho fueron tomadas en una misma escena.



Figura 20: Serie #1: Mujeres shipibos  
 Fotos: Karl W. Emmermacher.1950-1951.  
 Fuente: Archivo Luis E. Valcárcel

La fotografía número 1, ubicada en el centro, es un retrato grupal con un plano abierto en cuyo encuadre el fotógrafo dispuso ubicar a ocho sujetos, cuatro mujeres adultas y cuatro niños y niñas. Ahora bien, al mirar el resto de las fotos, los demás sujetos fotografiados son los mismos que aparecen en la foto grupal. Solo que esta vez, el fotógrafo realizó encuadres distintos para retratar a cada uno. De este modo, encontramos que la fotografía 2 es un plano medio corto, la foto 3 un plano entero y la foto 4 un plano medio. En estas tres fotografías se muestra la característica de las mujeres indígenas del grupo al que pertenecen: mujeres shipibo portando las tradicionales vasijas sobre sus cabezas. Por otro lado, la fotografías 5 es un plano medio, que retrata a una niña indígena y en el que se resalta su pintura facial y los collares que porta en el cuello. En las fotografías 7 y 8, siendo ambas también un plano medio, el fotógrafo captura a la misma mujer con su hijo en brazos. Se nota que el énfasis se encuentra en las características físicas del niño. Por último, en la

fotografía 6 se encuentran retratados la misma mujer y el mismo niño, pero esta vez, el plano fue un contrapicado, resaltando más en la deformación de la cabeza del niño.

Todas las fotografías fueron realizadas de día y con luz natural, aunque bastante dura por los contrastes de grises que se distinguen en varias de ellas. En la fotografía 1, uno de los marcadores del espacio es la casa o maloca que se aprecia detrás de los sujetos, el otro es el bosque; ambos detalles permiten contextualizar a los sujetos en lo que sería su espacio natural. En la fotografía 6 se logra distinguir un techo de paja, lo que indicaría que esa fotografía se realizó al interior de un espacio cerrado. Ello refuerza la idea de que el fotógrafo no hizo las fotos en un solo momento y que tampoco capturó las escenas de forma espontánea; al contrario, tuvo que moverse, acomodar a sus protagonistas (como en las fotos 3, 7 y 8) e incluirlos dentro de los espacios cerrados.

El centro de interés de estas fotografías es representar ciertas características de las mujeres indígenas del grupo shipibo. Tanto en la fotografía grupal, como en los retratos individuales, el fotógrafo capturó mediante varios encuadres y planos, aspectos que son identificados como propios de la identidad de los pueblos amazónicos: las vestimentas, los collares, las pinturas, los artefactos, los niños y sus deformaciones craneanas, es decir, la forma de vida del indígena amazónico para mitad del siglo XX.

Estos elementos culturales que describe, para su juicio eran elementos de valor que deberían de ser registrados y mostrados como parte de la vida de las mujeres de este grupo étnico. La construcción de la diferencia cultural, por tanto, pasa por registrar estos elementos propios de estas comunidades otorgándoles singularidad mediante el uso de las técnicas fotográficas. Entre ellas, la nitidez otorga mayor detalle y realismo de la vida cultural de los Shipibos.

Respecto a los componentes semánticos, realizamos una distinción entre el nivel compositivo y el enunciativo de acuerdo con la propuesta de Marzal (2007). En cuanto al nivel compositivo, de las ocho fotografías de la secuencia 1 se aprecia que, en seis de ellas, el fotógrafo llenó el encuadre con los cuerpos de sujetos fotografiados. Las fotografías 4 y 5 son retratos más clásicos pues muestran a las figuras de dos mujeres nativas desde el plano medio corto. En las fotos 7, 8 y 9, el plano del retrato es cubierto por los dos sujetos representados, la madre y el niño con la cabeza deformada. De modo que el mayor peso visual de estas fotografías recae en los cuerpos de los indígenas, resaltando y enfatizando sus características físicas.

Otro de los elementos compositivos clave, es la puesta en escena y la pose de los sujetos en la representación. Como se aprecia en todas las fotos de la secuencia 1, los

sujetos se encuentran posando, conscientes y atentos al instante de la captura. En la fotografía 1, los sujetos dirigen a la cámara miradas serias y estáticas. Es muy posible que esto no se deba a un temor a ella, sino a la disposición del fotógrafo y sus intenciones. Se trata de una representación grupal, hecho con un plano más abierto y donde se registra una cantidad de mujeres de varias edades. Hay madres con sus hijos, una mujer joven y niñas, es decir, un conjunto de nativas propias de una comunidad indígena shipibo. En esta fotografía todos miran directamente a la cámara esperando el momento de la captura. Es presumible que cuando Emmermacher realizaba sus fotografías, menos de capturar secuencias instantáneas o momentos inesperados, las realizaba al menos con cierta interacción con los sujetos. Si bien no contamos con información respecto a cómo eran sus interacciones con los nativos, es posible asumir que sí las hubo. Esto también se puede apreciar en la fotografía 3, ya que las dos mujeres retratadas en ellas posan portando cada una vasija sobre sus cabezas.

Esta interacción entre el fotógrafo y los nativos se refrenda en algunos detalles que podemos observar en las fotografías 5, 6, 7 y 8, pero especialmente en las tres últimas. La mujer con el niño en brazos mira fijamente a la cámara, plenamente que está siendo fotografiada, emplazando con la mirada al fotógrafo. Incluso el contrapicado le otorga mayor presencia a la figura dentro del encuadre. Marzal (2007) menciona que en la fotografía social o de reportaje que busca mostrar la realidad, se suelen eliminar las marcas o las huellas de la representación, para que no se note la presencia del autor. Esto, sin embargo, no se cumple esta secuencia de fotografías de Emmermacher, ya que al mantener y hacer que los sujetos miren a la cámara es dejar constancia de su presencia y del momento de la captura.

Marzal (2007, 208) define el espacio de la representación que construye las fotografías como la “dimensión coadyuvante y estructural, el que tiene lugar el despliegue de los elementos plásticos y las técnicas compositivas”. Este espacio de la representación en las fotografías de la serie tiene ciertas características particulares que dan información sobre la representación del indígena. En las fotos 1 y 3, por ejemplo, se aprecia que son las únicas dos fotografías con una gran profundidad de campo, logrando observarse el fondo de los sujetos: el bosque, el río y la casa. Precisamente, se busca construir una imagen con sujetos contextualizados; el fondo termina siendo un marco semántico para interpretar a los sujetos como indígenas en su hábitat natural. Sin embargo, en el resto de las fotografías tienen encuadres cerrados, que resaltan en primer plano y con mayor nitidez, a las mujeres indígenas, sus cuerpos y sus facciones. Como resultado se descontextualiza a estas mujeres

para enfatizar precisamente estas características. La lectura de las fotos de la secuencia permite asumir que todas fueron tomadas en un espacio abierto, en alguna comunidad shipibo de la Amazonía. Pero la elección de la técnica, el enfoque usado y el plano elegido, obedeció a intenciones particulares del fotógrafo: mostrar planos abiertos con contexto y planos cerrados para enfatizar el detalle del cuerpo del indígena.

En relación con el tiempo de la representación, Emmermacher no captó marcas temporales en las fotografías de esta secuencia. Como se aprecia en cada una de ellas, son retratos fijos, sin movimiento, siendo más bien que fue el fotógrafo quien se movió para lograr hacer dichas capturas. La falta de movimiento en las fotografías sugiere que tiene que ver con la búsqueda de aumentar la sensación de atemporalidad de los sujetos y su estereotipación mediante ello. No hay sujetos que se muevan, que sonrían o que muestren gestos que prueben su existencia más allá de ser indígenas. Emmermacher, por tanto, busca construir imágenes con sujetos atemporales que puedan ser leídos y consumidos como sujetos propiamente *indígenas* en cualquier contexto y por cualquier público. Sin embargo, su representación dista de las fotografías antropométricas para medir y comparar tipos raciales que eran muy comunes en el siglo XIX, debido a que en ellas los parámetros como la distancia del sujeto a la cámara, el fondo homogéneo, etc., permitían obtener imágenes homogéneas (Giraudó y Arenas 2004). Para el caso de Emmermacher, sus parámetros técnicos y compositivos oscilan entre la pose del sujeto en varios escenarios, la construcción de la atemporalidad en los retratos, la utilización de varios planos, encuadres y focales, así mismo el movimiento de la cámara y del propio fotógrafo.

El nivel enunciativo de las fotografías, de acuerdo con Marzal (2007, 218), se refiere a que toda fotografía al ser un recorte y selección de la realidad lleva implícitamente una mirada enunciativa, es decir, la existencia de una *ideología implícita de la imagen* y una *visión del mundo que transmite*. Las fotografías de la serie tienden a ubicarse como fotografías de reportaje o documentales. Para Emmermacher, realizarlas era mostrar la forma de vida del indígena como que él creía que debía de ser representadas y exhibidas, buscando construir un sentido de realidad en sus imágenes. Por este motivo, él utilizó los aspectos morfológicos y compositivos: la distribución de los sujetos en el encuadre, la profundidad de campo en función a mostrar en primer plano al cuerpo de los indígenas y sus características físicas y distintivas, y la puesta en escena para que puedan ser fotografiados. Como anticipamos en el capítulo precedente, para esta época de mediados del siglo XX la Amazonía se encontraba en un nuevo proceso de colonización, integración

y transformación. En este sentido, con las fotografías de los nativos se intentaba visualizar esa condición de indigeneidad que se asumía como propia de ellos.

De acuerdo con John Berger (2016) la imagen es una creación que evoca la apariencia de algo que ya no está presente, es decir, una evocación de una ausencia. Al representar un objeto cuya presencia ya no está, la imagen contiene la forma cómo estos fueron mirados, incorporando en ellas un *modo de ver*. Esto condiciona la producción de una imagen, pero además su percepción y valoración. De modo que las fotografías sobre los indígenas que hizo Emmermacher estuvieron definidas por un modo de ver, siendo este un proceso artificial, condicionado por el contexto de colonización y de acuerdo a las valoraciones de la época.

## **2.2. Serie #2: Deformación craneal**

En la serie 2 se remarca mucho más la exotización de los indígenas amazónicos. Estas fotografías están dedicadas exclusivamente a la deformación craneal de los niños entre los shipibos. Al igual que en el caso anterior, las fotos originales no se encontraban con este orden, sino que las he colocado de este modo al obedecer a la misma escena de captura, pues se reconoce el mismo sujeto y momento. De modo que la serie se compone de cuatro fotografías. Otras fotos que no obedecen a la misma secuencia de captura han sido excluidas de este análisis.



Figura 21: Serie # 2 Deformación craneal. Fotos: Karl W. Emmermacher. 1950-1951  
Fuente: Archivo Luis E. Valcárcel

Empezando con el análisis técnico o morfológico de las mismas, la fotografía 1 es un retrato hecho con un plano medio largo donde el sujeto principal es la mujer indígena con su hijo con las tablillas en la cabeza. Las otras fotografías fueron tomadas con un encuadre mucho más cerrado para registrar el cuerpo del niño, su cabeza y las tablillas sobre ella. Si se aprecia con detenimiento la secuencia de las capturas, se nota que el fotógrafo se movió para poder capturar al niño desde varios ángulos. En la foto 2, la captura se centra en la tablilla cubriendo parte de la cara del niño, mientras que en la foto 3, se registra de mejor forma la cara del niño con la tablilla en su frente; y por último, en la foto 4, el niño es captado en línea paralela a la cámara. En estas tres fotos se desprende que existe un acercamiento del fotógrafo al niño y a su madre, probablemente con un enfoque largo que comprime el fondo, mostrando al sujeto en primer plano y llenando todo el encuadre.

Ahora bien, si se aprecia el fondo de estas tres fotos, se nota que la posición del niño cambia debido a que la madre lo sostiene y muestra de diversos modos. Esto se hace

más evidente en la fotografía 4 donde se aprecia la mano que sostiene al niño, diferente a las otras dos. Esto sugiere que cuando Emmermacher realizó estas tomas, indicó a la madre que mueva al niño en diversas posiciones para que pueda fotografiarlo y pueda mostrar el proceso de deformación de la cabeza en el niño.

El centro de interés de las cuatro fotografías es la deformación de la cabeza mediante la colocación de tablillas sobre ella. Sin embargo, en la foto 1, se incluyó a la madre sosteniendo al niño. Este retrato sirve para contextualizar la costumbre del entablillado de las cabezas de los niños, transmitiendo que es una práctica natural en este grupo indígena, e incluso avalado por la propia madre. En el resto de las fotografías, el enfoque recae estrictamente en el niño y sus tablas en la cabeza. Emmermacher buscó mostrar las prácticas tradicionales de los nativos que, vistos para la época, serían leídas como exóticas y salvajes.

Por otro lado, se encuentra que las cuatro fotografías fueron tomadas en un espacio exterior, solamente en la primera existe un fondo que parece ser la selva. En las cuatro fotos se comprime el fondo para resaltar únicamente la figura de la madre y luego del niño. Considero que esta técnica obedece precisamente a que la intención del fotógrafo es resaltar y visualizar lo que consideraba para los ojos de los foráneos como una práctica extraña de los pueblos amazónicos. Por ello, es que en todas las fotos de la secuencia hallamos bastante nitidez. El grano de la película es casi inexistente y se ilumina al sujeto de la representación con luz natural. Todo ello debido a que el fotógrafo buscó comunicar de manera realista este proceso de transformación de la cabeza en los niños.

En cuanto al componente compositivo, en la foto 1, el peso de la imagen está colocado en la figura de medio cuerpo de la mujer sosteniendo al niño y que, además, llena todo el encuadre vertical, resaltando su figura en la composición del retrato. En las otras fotografías, del mismo modo, el peso visual está en la figura del niño entablillado y sostenido por la mujer.

Por otro lado, en cuanto a la pose, la mujer de la primera fotografía se encuentra posando frente a la cámara. Al igual que las de la serie anterior, los sujetos fotografiados posan para Emmermacher. Esto refuerza la hipótesis de que cuando realizaba sus fotografías tenía cierta interacción con los nativos para poder ubicarlos y fotografiarlos como él quisiera. En la foto 1, la mujer se detiene sosteniendo al niño y posa hacia para el fotógrafo. Incluso mira a la cámara, quitando con ello la sensación de que es una fotografía espontánea de la vida de los indígenas, poniendo en evidencia que se trata de una puesta en escena. En las otras de la misma serie, sostiene al niño y lo hace posar para la cámara.

Se aprecia que la madre va moviéndolo de acuerdo con los planos que quiere realizar el fotógrafo.

Respecto al espacio de la representación, tanto el encuadre de la mujer como del niño producen un espacio cerrado, pese a que las fotografías fueron hechas en plena selva, lo cual, sumado a los planos tan cercanos brinda la sensación de ahogo. Remarca la angustia y la extrañeza de la escena de una mujer junto a un niño con unas tablillas que deforman su cabeza. Esto incluso puede invitar al observador a preguntarse respecto a la noción de maternidad entre los indígenas, si la madre avala esta práctica o si incluso la promueve. Fotografiar a un bebé con estos instrumentos en el marco de estas prácticas tradicionales, puede hacer sentir que precisamente son prácticas salvajes y distintas al modo de ser moderno que se estaba promoviendo para mediados del siglo XX en la Amazonía. Emmermacher anotaba respecto a estas prácticas entre los shipibos de la siguiente manera:

Particularmente típico de los shipibos es que someten al cráneo de sus hijos, ya a los cuatro días de nacidos, a una deformación artificial que consiguen amarrando una tablilla, sujeta con liber (sic) de palmera, delante de la frente del/del niño(a). Se trata de un “embellecimiento” antiquísimo, heredado de sus antepasados hasta los que ahora viven aún. Después del nacimiento, tanto el cordón umbilical cortado como la placenta se entierran a gran profundidad bajo tierra. (Emmermacher 1953, 46-7)

Por último, en cuanto al tiempo de la representación Emmermacher hace posar a sus sujetos, no los captura moviéndose, sino más bien quietos y con expresiones neutrales. En el caso del bebé, es su madre quien lo sostiene para que la imagen salga nítida, sin ninguna marca de tiempo. Con ello, al igual que la anterior secuencia, logra que los sujetos fotografiados sean vistos de forma atemporal y puedan ser leídos y consumidos en cualquier mercado como representaciones fidedignas de la realidad de los nativos amazónicos.

### **2.3 Serie #3: Hombres cazadores asháninkas**

Los grupos indígenas amazónicos siempre han sido vistos como poblaciones exóticas y distantes a la civilización occidental. Por ello, sus representaciones visuales también han estado ligadas a resaltar y enfatizar sus características culturales y físicas distintivas, como los cuerpos, el bosque, los artefactos culturales y sus actividades cotidianas. Dentro de este marco, presento la serie 3, en donde Emmermacher fotografió a un grupo de nativos del pueblo Asháninka que por aquellos años eran llamados

despectivamente como *campas*. Si bien han llegado a la actualidad varias fotografías sobre los cazadores, he incluido en esta secuencia aquellas que tienen cierta relación entre sí, ya sea porque representan a un mismo grupo o porque presumiblemente fueron realizadas en una misma sesión fotográfica.



Figura 22: Serie #3 Cazadores asháninkas. Foto: Karl W. Emmermacher. 1950-1951  
Fuente: Archivo Luis E. Valcárcel. Excepto foto 5: Archivo personal

La secuencia está compuesta por seis fotografías y, al igual que el resto, están realizadas en blanco y negro. Cinco fotos tienen un encuadre vertical y una horizontal. En todas es posible reconocer a los mismos sujetos y en dos escenarios: en campo abierto de la selva y en el río. En la fotografía 1, que tiene el encuadre vertical y un plano entero, se retrató a un grupo de cuatro nativos con sus armas sobre un bote en un río. La fotografía 2 es un retrato grupal, igualmente en vertical, pero que muestra a un grupo de nativos enseñando sus arcos en acción de tiro. La fotografía 3 es un retrato individual que muestra al indígena enseñando el arco, también en posición de tiro. Las fotografías 5 y 6 son fotos con un primer plano y un plano medio corto. La particularidad de estas es que se focalizan

en la mirada a los indígenas, en cuya representación el fotógrafo incluye la presencia de las armas. Por otro lado, la fotografía 4 con un plano horizontal es un retrato grupal donde se aprecia alrededor de 10 hombres con sus mismas armas y junto a una cabaña en el campo abierto donde fue la captura de las fotografías.

Al igual que en las anteriores secuencias, las fotografías no fueron capturas espontáneas de los asháninkas en sus actividades cotidianas de casería o en sus momentos de portar sus armas. Por el contrario, es posible apreciar que hubo cierto manejo de los tiempos y de los sujetos para representarlos en su actividad de la casería. En la primera foto, es el único momento que se podría pensar que fue hecho en una actividad cotidiana o real de la casería como tal debido a que están sobre una canoa y en el río; sin embargo, cuando se aprecia las siguientes fotos de la secuencia, se reconoce a los mismos individuos posando y mostrando sus armas. Por ello, es posible imaginar que luego de navegar por el río hacia un lugar idóneo, el fotógrafo hizo que los indígenas realicen las poses y que performen su actividad de casería, retratándolos de cuerpo entero y en actitud de tiro para hacer más interesante las fotografías. Como se aprecia en la secuencia de la foto 2 y 3, primero están en grupo y luego se retrata a uno de ellos, especialmente cuando estira su arco y flecha. Del mismo modo, en la foto 5 y 6, el retrato se centra en los cuerpos, el gesto y las armas de los nativos. Y con el retrato grupal, se brinda el contexto y una mayor cantidad de cazadores hombres, representando a esta actividad como propio de los hombres en las comunidades nativas.

El centro de interés de estas fotografías recae en los cazadores Asháninka. Por ello, el fotógrafo eligió las distintas focales y planos para representarlos. Además, se nota que lo hizo con luz natural y en campo abierto. En las fotos 2, 3, 4 y 5, los cielos están quemados, probablemente debido a que el fotógrafo expuso para las sombras para poder asegurar el detalle de los sujetos fotografiados, aunque esto hizo que se pierda el detalle en el cielo. En la foto 6, se aprecia la luz dura de medio día en el hombre indígena fotografiado. Ello se aprecia en el fuerte contraste de las sombras y luces del rostro del personaje.

Al igual que en las fotografías de las anteriores series, en esta también se cuenta con un gran nivel de nitidez. El grano casi no se nota en las fotografías originales, dotando con ello una gran sensación de realismo en lo que representó Emmermacher con su cámara. Por tanto, se aprecia con estas fotografías, no buscaba la experimentación a nivel técnico e incluso compositivo, sino que siempre trató de documentar de manera más fiel lo que a su criterio era la vida de los indígenas amazónicos.

En todas las fotografías de la serie los sujetos son conscientes del momento de la representación, incluso se encuentra que miran a la cámara dejando huella del momento de la captura. En la fotografía 1 se puede apreciar que los cuatro nativos miran fijamente a la cámara, mientras que en la fotografía 2 y 3, los sujetos posan para ella. Como se aprecia en ambas fotografías, primero se fotografió al grupo y luego a un individuo, lo que refuerza a pensar que Emmermacher realizaba sus fotos acomodando a los sujetos. Así, en la foto 3, el indígena estira el arco y flecha y se queda quieto para que se realice la fotografía. En ambas fotos se invita a pensar hacia donde están apuntando o intentando disparar. En cambio, en las fotografías 5 y 6, se centra en el detalle de estos cazadores. Por un lado, el indígena de la foto 5, toma con sus dedos una de las flechas y mira a la cámara cuando hace la captura. Este tipo de retrato más cerrado se buscó mostrar de cerca uno de los aspectos de los cazadores: el detalle de sus armas. Por otro lado, en la fotografía 6 es el mismo sujeto, pero esta vez representado de forma más estático, solo sosteniendo las flechas con una sola mano y mirando a la cámara. En esta foto el objetivo ya no era mostrar el detalle del arma, sino al sujeto mismo de la sesión, que es el cazador en sí.

El espacio de la representación que construye Emmermacher en esta secuencia es de mostrar a los cazadores en el bosque amazónico como su contexto natural. El fondo se vuelve útil para resaltar la figura en primer plano de los cazadores. Así está el río, el bosque y el bote en la fotografía 1, mientras que en la 2, 3 y 4, se aprecia el bosque como fondo. Por otro lado, en las fotos 5 y 6, no se cuenta con fondo reconocible, pero que, al llenar todo el encuadre con el rostro y el cuerpo del indígena, se lo descontextualiza de todo espacio y tiempo. Al igual que las otras secuencias, con esta técnica de retrato con un primer plano y con un primerísimo primer plano, el fotógrafo genera impacto visual con el cuerpo y las armas del indígena. Es decir, con estas imágenes contribuye a afianzar el imaginario de la actividad del nativo como propio en la casería y con sus armas. De otro lado, respecto al tiempo de la representación, en casi todas las fotografías no se captura el movimiento de los indígenas, ni sus gestos; se busca construir una imagen lo más neutral posible. En la foto 1, los cazadores miran serios a la cámara, en las fotos 2 y 3 miran hacia el horizonte, y en las fotos 5 y 6, el nativo está con una postura neutral mirando hacia la cámara. Sin embargo, en la foto 4 es la única donde es posible captar cierto movimiento en los cazadores, cuando se nota que se encuentran caminando alrededor de la cabaña, dando la sensación de que están organizándose y deliberando acciones para la casería. De modo que en la mayoría de las fotografías no se registra las huellas del tiempo, haciendo que las fotos sean atemporales y como una representación fidedigna de lo que se asume es un

cazador con sus características objetivas: el trabajo en grupo, el viaje en bote, el cuerpo, el atuendo y principalmente las armas.

La fascinación de representar a los pueblos indígenas como exóticos y salvajes ha pasado por mostrar sus cuerpos, sus actividades y sobre todo por sus costumbres de cazadores o guerreros. La idea de que estos pueblos nativos son belicosos por naturaleza se ha evidenciado desde las primeras fotografías y grabados hechos desde la época del caucho, intentando mostrar su *ferocidad* (La Serna y Biffi 2016). Para el caso de mediados del siglo XX, Emmermacher no rompe con esa tradición, sino que más bien lo refuerza. Hace que nuevamente sean vistos como sujetos salvajes, peligrosos y alejados de la modernidad, aunque esta vez logra representarlos haciendo que los nativos posen para él. Como se aprecia en la secuencia, todos los sujetos son conscientes de la representación, reforzando la idea de que hubo cierta interacción entre fotógrafo y sujeto fotografiado. Esta facilidad estuvo probablemente determinada debido a que las comunidades donde viajó Emmermacher e hizo sus fotografías fueron parte de los proyectos de aculturación que realizaban en el ILV como el mismo gobierno nacional con sus políticas de colonización e integración de la Amazonía.

Kossoy (2014) sostiene que la fotografía es la materialización del ver, en cuyo proceso confluyen el asunto, el fotógrafo, la tecnología dentro de un determinado espacio y tiempo. En este sentido, Emmermacher no escapó de la propia condición temporal y espacial para realizar sus fotografías. De este modo, su condición de fotógrafo y cineasta foráneo (experiencia previa y contactos en la selva), sus temas (cazadores, mujeres, niños con cabezas deformadas, utensilios, vida cotidiana, etc.) y sus materiales técnicos, convergen para producir las imágenes que se han presentado. Estas se convierten en un “registro visual fijo de un fragmento del mundo exterior, [un] conjunto de los elementos icónicos que componen el contenido: las informaciones de diferentes naturalezas en él grabadas” (Kossoy 2014, 44). Así, fotografiar a estos hombres asháninkas performando sus roles de cazadores, acomodando a las mujeres mientras posan para el fotógrafo, hacerles que sostengan unas vasijas sobre sus cabezas y muestren al niño con las tabillas en la cabeza; todo ello, termina formando parte de las características de las fotografías de Emmermacher revisadas en estas tres series.

### 3. Interpretación general

En las tres series revisadas es posible encontrar dos grandes temas que tratan las fotografías de Emmermacher: el cuerpo de los indígenas y sus actividades tradicionales. Esto se aprecia con la deformación de la cabeza en los niños, los adornos e indumentarias en los cuerpos femeninos y las actividades de casería en los hombres. En las tres series también es posible encontrar ciertos patrones a nivel morfológicos y compositivos respecto a la fotografía en sí. Encontramos que la mayoría de las fotos son retratos de una sola persona, en cuyo encuadre el fotógrafo rellena con el cuerpo del sujeto, sea el adulto o el niño. Las fotos con el plano horizontal son solo dos, y solo los utilizó para capturar a los nativos en grupo, tanto a las mujeres como a los hombres cazadores. Otra característica es que en todas las fotografías los sujetos posan a la cámara. Emmermacher no logra capturar fotografías espontáneas que acontecen en el momento, sino que prepara, encuadra y guía a los sujetos. Este punto es importante resaltarlo debido a que con esta interacción se aleja de fotografías de tipo antropométricas tan común en el siglo XIX y que buscaban establecer tipos raciales con fines científicos. Para los años que Emmermacher realizaba sus expediciones a la Amazonía, más que establecer los tipos, se buscaba conocer y registrar las formas de vida tradicionales que estaban siendo afectadas por los procesos de cambios del desarrollismo. Sin embargo, en Emmermacher no parece ser unas fotografías de recate de las tradiciones indígenas, sino más bien de exotización y mostrarlas como arcaicas y curiosas.

El primer gran tema que se desprende de las tres series presentadas es lo que respecta al cuerpo del indígena. Debido a la colonialidad del poder, se produce una racialización de la mirada del otro dentro de regímenes coloniales. Como he descrito en el capítulo segundo, para mitad del siglo XX la Amazonía peruana experimenta un nuevo proceso de colonización interna, esta vez tratando de que se integre a la dinámica de mercado capitalista y transformando a las poblaciones nativas. Autores como Cesaire (1979), Fanon (2009) y Federici (2015) dan importancia a las situaciones de dominación para que se construya una racialización de la mirada, esto es, definir al otro a partir de nociones de raza y cuerpo.

Para el caso de las fotografías de Emmermacher, se produce esta racialización de la mirada mediante su trabajo de representación; sobre todo cuando hace énfasis en los cuerpos femeninos y en la transformación de las cabezas en los niños indígenas. Se encuentra que sus fotografías apuntan a retratar a la mujer shipibo con sus atuendos

tradicionales, sus indumentarias, pinturas, vestidos y vasijas, es decir, de la misma forma como han estado representado tradicionalmente los indígenas desde y para la mirada externa. Con lo cual se ha construido un imaginario donde dichas características son consustanciales al ser indígena y a su identidad. El propio Emmermacher menciona al respecto que:

Las mujeres de los shipibo están engalanadas decorativamente. Las orejas, nariz y labios partidos en dos, para introducir o colgar pequeñas gemas resplandecientes, objetos de metal o plata. Además, también se embellecen con pedazos de algodón, conchitas y plumas coloridas de aves. El rostro se pinta de negro y rojo. Todos los indígenas le dan importancia a las vinchas, collares, anillos y pulseras de pies por encima de los tobillos. Estas joyas se confeccionan principalmente de dientes de monos, vainas de semillas, etc. El vestido tejido por ellas mismas se ajusta con un cinturón. Se teje en un bastidor de madera vertical y horizontal con dos clases de hilos. (Emmermacher 1953, 46; traducción propia)

De este modo, Emmermacher captura y exhibe a los consumidores de sus fotografías, el cuerpo de la mujer indígena ataviada con sus tejidos, que portan collares, pinturas y otros artefactos, pero los muestra como simples adornos o curiosidades y no como parte de sus cosmovisiones propias. Es decir, no se encuentra en él que busque dar nuevas significaciones a las características de los nativos, sino que más bien las utiliza para enfatizar más en el imaginario de sujetos salvajes y alejados de lo moderno.

Esto se aprecia sobre todo cuando fotografía al proceso de la deformación craneana entre los niños shipibos, generando incluso con sus imágenes cierto grado de fricción cognitiva al espectador. A Emmermacher le interesó la transformación del cuerpo indígena y su representación, brindándole características particulares para que ocasione más impacto visual: utilizar planos detalle de la cabeza en deformación del niño indígena. Con estas fotos, crea una distancia cultural entre los nativos y la cultura nacional, y, además, hace que se pueda entender a dicha práctica como irracional y salvaje. Por ejemplo, en el siguiente extracto de la entrevista sobre su película, se dice que:

Por primera vez en su medio siglo de historia, el cine ha captado, en excelentes tomas, las diversas etapas del bárbaro proceso de deformación al que los indios “shipibos” de la Amazonía someten la cabeza de los niños recién nacidos. Gracias a Emmermacher, hoy podemos presenciar, cómodamente desde una butaca, el escalofriante proceso de la deformación de cráneos a que, apenas nacidos, se someten los “shipibos”. Magistralmente, la cámara recoge los instantes en que, venido al mundo el nuevo indio “shipibo”, los padres proceden a entablillar su débil cabeza. Con el tiempo, la presión ejercida por las maderas sobre la pared frontal convertirá el cráneo del muchacho en objeto feo y deformado, idéntico a la cabeza de cualquier gorila. (Vergara 1961)

De acuerdo con Kristeva (1988), lo abyecto es aquello que es separado porque conmociona un orden de conocimiento establecido, es lo que “perturba una identidad, un sistema, un orden” (11). Para mediados del siglo XX, luego de terminada la Segunda Guerra Mundial y con el establecimiento del desarrollismo como eje de cambio en los países del sur, se construye una nueva forma de pensar al sujeto de la época y, que es precisamente, lo que se busca lograr con las intervenciones en la Amazonía: un sujeto moderno, nacional y vinculado al mercado. En este sentido, las fotografías de la deformación corpórea indígena expresan aquella abyección de la nueva época en el país y en la Amazonía en particular.

Todo ello hace que los pueblos shipibos, al igual que otros que realizaban prácticas similares, sigan siendo apreciados como salvajes y crueles. En otra descripción de Emmermacher sobre los indígenas Kakataibo, también vuelve a actualizar esta condición de salvajismo. Si bien no se cuentan sobre fotografías de esta descripción (seguramente están perdidas), se puede leer lo que el fotógrafo pensaba sobre ellos:

No conocen la compasión para con el oponente, al que, si lo han matado, le sacan la cabeza y extremidades. Las mujeres de los enemigos son llevadas como prisioneras. En el posterior banquete de victoria en el campamento, se asan y comen las extremidades, los huesos se transforman en adornos o en instrumentos musicales. En cambio, las cabezas de los enemigos se atraviesan con estacas y se las llena de flechas a la par que se ejecutan danzas de guerra salvajes. El canibalismo existe todavía hoy en día, pues de vez en cuando todavía encontré trofeos de cabezas humanas. (Emmermacher 1953, 46; traducción propia)

Tanto con las imágenes de la serie como con las descripciones que publicaba Emmermacher, construye una representación del indígena como salvaje, con prácticas crueles y que, de acuerdo con la época, podrían ser consideradas aspectos para transformar de acuerdo con los procesos de aculturación que se estaban desarrollando en la Amazonía. Sin embargo, no solo construye al otro como salvaje, sino que se construye a sí mismo como un explorador, aventurero y que sortea las dificultades de la peligrosa selva. En la entrevista de Vergara (1961), Emmermacher cuenta una historia donde fue amenazado por indígenas con sus lanzas, pero al extraerse la dentadura postiza pudo salvarse asustando a los nativos. En una de las entrevistas de Hamburgo (1967) cuenta que una vez un jefe tribal de un grupo indígena en la frontera con Brasil amenazó con asesinar a lo extraños porque no deseaba verlos. Emmermacher ofreció regalos para disuadir al jefe y que se encontró con peligrosas flechas envenenadas en los caminos de la selva. Por último, en una nota de sus viajes, escribe lo peligroso de los nativos y cómo sortea dichos peligros:

Dos muchachos *campa*, pupilos de la estación de la misión de Oventeni, fueron mis acompañantes permanentes como intérpretes de la lengua *campa*. Igualmente, dos líderes tribales con los nombres sonoros de Camaitiri Curaca y Sanchani Curaca, así como 35 a 40 indígenas sometidos a estos, se me unieron después de que me los hube ganado con un sinnúmero de regalos. Como viejo caminante de selvas vírgenes – estuve en África Occidental, Guatemala y Honduras – consideré de máxima importancia contar con acompañantes que conocieran el lugar, pues en la actualidad hay todavía en diversas zonas de la Amazonía troncos familiares indígenas que sin distinciones del color de la piel con arco y flecha eliminan a cualquier extraño que ingresó a su territorio. Recién hace poco el hijo de Camaitiri Curaca fue asesinado de un flechazo por integrantes de otro tronco familiar cuando se encontraba en el monte a más o menos 25 km de distancia de nosotros. (Emmermacher 1951, 888; traducción propia)

El segundo tema es la actividad de la cacería como parte de la cultura nativa. Unas de las características con las cuales han sido representados los indígenas son sus actividades económicas, como la recolección, la pesca y la caza. Actividades vistas como sencillas y básicas propias del hombre *primitivo*. En las fotos de la serie correspondiente, se nota que Emmermacher centra su interés en los indígenas asháninkas tratando de mostrarlos en sus facetas de guerreros o cazadores. Todos ellos están posando para la cámara, por tanto, lo que hace el fotógrafo es realizar una puesta en escena para representar al asháninka en estas actividades asumidas como muy tradicionales y defensorias de lo que es un indígena en el medio de la selva.

Si bien para el público foráneo puede causar fascinación y curiosidad ver a un nativo mostrando sus armas o dispuesto a utilizarlas, estas fotografías también pueden tener otro significado: visualizar las actividades que son imaginadas como arcaicas frente a la transformación de la Amazonía. Contribuyen así a contrastar las transformaciones que se vivía en aquellos años con las nuevas actividades y cambios impulsados desde el ILV o del mismo gobierno.

Todas las fotografías de Emmermacher no muestran en sí una realidad tal cual fueron los pueblos amazónicos entre los años 40 y 60, sino más bien cómo ellos fueron mirados por un fotógrafo extranjero, quien estuvo ubicado en un contexto social y político de la región amazónica por aquellos años, y que, además, contó con sus propios intereses y estuvo ubicado dentro de un régimen de dominación con la integración y colonización de la Amazonía. De modo que las imágenes de Emmermacher “constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempo pretéritos [...]. Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (Burke 2001, 174-176).

Y esto es lo precisamente valioso al analizar las fotografías de Emmermacher, que permite adentrarnos en las visiones o imaginarios de la época en la cual fueron hechas. Como menciona Burke (2001) dichas visiones de una época vendrían a ser esos imaginarios que definimos de acuerdo con Taylor (2006) y Castoriadis (1997) como las concepciones colectivas que generan significados compartidos y que se reproducen mediante la práctica social de las instituciones e individuos. Estos imaginarios imprimen sentidos comunes a los sujetos con los cuales interpretan e intervienen la realidad. Para la mitad del siglo XX, en la época de la posguerra, se reactualizan los imaginarios respecto a la Amazonía y sus habitantes. La selva volvió a ser mirada como aquel espacio que era necesario dominar para alcanzar una definitiva integración nacional. Nuevamente se le intervino, ahora desde un punto vista desarrollista, transformando al espacio y al indígena, intentando convertirlo en un sujeto moderno y nacional.

Las fotografías que se realizan en este contexto obedecen precisamente a mostrar este imaginario mediante la representación visual del nativo, su entorno, sus prácticas y sus cambios. Las fotografías de Emmermacher no obedecen a subvertir el imaginario, sino a reafirmarlo, encontrando en ellas un proceso de re-exotización del nativo, al ser circuladas y utilizadas por instituciones que se dedicaban a desarrollar y proponer los cambios en la Amazonía. Como dice Kossoy (2014) “Toda fotografía representa el testimonio de una creación. Por otro lado, ella representa siempre la creación de un testimonio” (54). De este modo, analizarlas muestra las características y particularidades que tuvo la representación de la Amazonía y del indígena que hizo Emmermacher para la época en cuestión.

Todas las fotografías vistas a lo largo de este capítulo también podrían entenderse desde una “economía visual” (Poole 2000), en la medida que dichas fotografías fueron producidas como parte de interrelaciones complejas con la circulación, el consumo y la posesión. Por otro lado, es necesario enfatizar que todas las fotografías hechas por Emmermacher, además de su circulación y sus consumos, han contribuido a generar una sobreexposición de las imágenes de los nativos amazónicos. Precisamente, Didi-Huberman (2014) habla de que los pueblos están expuestos a desaparecer debido a la subexposición y a la sobreexposición de ellos mismos. Para el caso de estudio, las fotografías de los nativos de modo reexotizado trae como consecuencia una sobreexposición de ellos, con lo cual terminan siendo reducidos a dichas imágenes estereotipadas. “Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (Didi-Huberman 2014, 14).

A partir de todas las fotografías revisadas, tanto de aquellas que están en los dos libros vistos en la primera sección de este capítulo como en las tres series que he presentado, se puede vislumbrar que Emmermacher construye y reafirma una diferencia cultural y una otredad de los indígenas amazónicos para esta época. Mediante las fotos sobre las características de las mujeres, los hombres cazadores, la transformación del cuerpo de los niños, la aculturación cultural del ILV y las nuevas actividades económicas promovidas en la selva, se construye un gran trabajo de *re-exotización* de los nativos para mediados del siglo XX. Este nuevo exotismo visual permite que se valide la nueva colonización amazónica bajo los parámetros del desarrollismo y la integración nacional. En los dos libros analizados las fotografías de Emmermacher se toman como ejemplos visuales de los procesos de cambio en la selva, así como en mostrar los aspectos arcaicos en ella. Para el caso de las series, se nota que se cumple con un rol similar: construir visualmente a los nativos como opuestos a la civilización y que aún mantienen prácticas arcaicas.

Por tanto, las representaciones visuales que realizó Emmermacher, al menos de lo que se tiene registro y se ha considerado para la investigación, viene a ser la materialización de los imaginarios sociales que se tenían por aquellos años respecto a la Amazonía: vista como lejana, con indígenas fieros y con formas de vida salvajes. De acuerdo con Hall (2010), estas representaciones que construyó Emmermacher por medio de sus fotografías terminan otorgando nuevos sentidos para validar los procesos de transformación en la Amazonía mediante el lenguaje visual. Su fotografía, y seguramente de otros fotógrafos de la época, cumplieron el rol volver a exotizar al indígena.

Todas estas fotografías no escapan al *modo de ver* (Berger 2016) de la época en que fueron creadas. Son la representación del imaginario que se actualizó sobre el indígena en la época de la captura fotográfica. Fue este imaginario el que determinó qué fotografiar y qué no, tanto de la Amazonía como del indígena. De modo que las fotografías de Emmermacher terminan siendo la representación en un momento dado de una presencia (lo indígena) y que perdura más allá de su existencia, bajo varios soportes, archivos y medios de acceso para su consumo. Analizar, por tanto, este tipo de archivos fotográficos como parte de entramados de poder, como el que se ha visto en esta investigación, puede ayudar a descubrir los modos, formas y medios por los cuales el creador visual miró a los sujetos, en este caso, los indígenas amazónicos para mediados del siglo XX.

## Conclusiones

Cuando Karl W. Emmermacher llega al Perú a mediados de la década del 40 del siglo pasado, se encuentra con una época central en la política indigenista del país. Si bien esta ya venía desarrollándose desde unos años antes, es entre los años 40 y 50 que se afianza e institucionaliza con la creación de instituciones y programas orientadas a atender a la población indígena del país. Sin embargo, este trabajo apuntó principalmente a integrar a los indígenas a la sociedad nacional, proceso que se dio tanto en los Andes como en la Amazonía; integración que generó cambios en la vida del indígena y de su entorno. Como se ha descrito en la investigación, hubo una política para conquistar definitivamente esta región y a sus habitantes, volverlos ciudadanos alfabetizados y parte de la economía de mercado.

En este contexto la producción visual de Emmermacher se torna interesante, ya que se ubican dentro de este proceso de integración amazónica. Analizarlas en función a la época de producción y a las características intrínseca de las fotografías, ha sido uno de los objetivos de esta tesis. Como dice Bal (2016, 29; énfasis en el original) “el campo del objeto del análisis visual se compone de cosas que podemos ver o cuya existencia está motivada por su visibilidad, cosas que tienen una *visualidad* en particular o una calidad visual que apela a los componentes sociales que interactúan con ellas”. Todas las imágenes que se han revisado y analizado en esta investigación contienen este aspecto que menciona Bal: son objetos visibles. Las fotografías de indígenas amazónicos y de la región amazónica tienen esa característica de ser objetos visibles, que portan una cualidad visual, al haber sido creadas en un contexto político de integración y colonización a mediados del siglo XX y que refieren a sujetos y un espacio geográfico específico.

En la construcción del objeto de estudio y su posterior análisis, he partido desde los llamados estudios visuales, específicamente lo que Brea (2005) define como los *actos de ver*. Es decir, entender al fenómeno que llamamos *lo visual* como un producto cultural que es condicionado, construido y político, y en cuya representación se interrelacionan aspectos como la raza, la clase, la diferencia cultural, poder, identidades, etc. En este sentido, las fotografías realizadas de Emmermacher vienen a ser productos de aquel acto de ver que tuvo el autor cuando realizaba sus viajes a la Amazonía. De modo que sus imágenes no solo muestran a la población indígena, sino otros aspectos que tienen que ver

con las relaciones de poder: como la racialización de la mirada, la exotización del cuerpo y del sujeto indígena, los imaginarios que se mantienen o se redefinen, el reconocimiento o no de las identidades y, de acuerdo para la época, cómo ellas normalizan y pueden avalar intervenciones y cambios en la vida de los nativos.

Estos aspectos que van más allá del aspecto meramente representacional de la imagen fotográfica, considero que es lo importante de los estudios visuales, y de este estudio en particular. No detenerse solo en la descripción y contemplación de la imagen, sino ubicarla dentro de entramados políticos y de poder desde donde fueron creadas, circuladas y consumidas. Para el caso de estudio, las fotografías de Emmermacher revive los estereotipos y las formas distantes de ver a un indígena amazónico, lo cual se debió al propio contexto de producción y de consumo. Y es que, para estos años que comprende de 1940 a 1960, las élites económicas y políticas del país, deciden emprender un nuevo proceso de integración de la Amazonía a la sociedad nacional. No hay que olvidar que para esta época aún se la imaginaba como un lugar lejano, peligroso, exótico y se lo representaba como el hogar de indígenas *salvajes* y como un espacio lleno de riquezas que iba a contribuir a la consolidación nacional.

Este proyecto de integración tuvo varios ejes, pero en la investigación solo consideré dos: la vertiente económica y la cultural. Por un lado, con la económica se planeó integrar a la Amazonía para volverla un espacio a explotar, asegurar sus recursos naturales y extender la frontera agrícola, que en los Andes se llevaba con dificultad por el acaparamiento de tierras de las haciendas. Se promovió la colonización intensiva en las regiones amazónicas donde habitaban pueblos indígenas. Por otro lado, con la cultural se planeó integrar al indígena amazónico mediante la castellanización y la escolarización. El estado peruano le otorgó plenas facultades al Instituto Lingüístico de Verano quien, desde 1945, empezó su trabajo aculturizador de los indígenas amazónicos con la creación de alfabetos, escuelas bilingües y proyectos de cambio cultural. En suma, todas estas transformaciones estuvieron basadas en el discurso del desarrollismo como vía para que los países del tercer mundo obtengan bienestar. Por ello se buscó la tecnificación, la ampliación del mercado, crear sujetos consumidores, sujetos nacionales, castellano hablantes, e ir dejando las costumbres tradicionales y la lengua nativa.

Emmermacher, al haber realizado sus viajes a la selva en estos años, manteniendo vínculos con varias instituciones ligadas a esta transformación cultural, como el ILV y el mismo gobierno, sus fotografías no están exentas del trabajo de representación respecto a la otredad indígena. Si se entiende a la representación como “una parte esencial del proceso

mediante el cual se produce sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas, o las representan” (Hall 2010, 447), toda la producción visual que hizo Emmermacher al menos en estos años, formó parte de otorgar sentidos a los sujetos e instituciones que consumían, compraban y utilizaban sus imágenes de los nativos amazónicos. Se actualizó una re-exotización, pero esta vez dentro de un nuevo marco de integración y colonización.

Esto se aprecia en los dos libros que he revisado, en cuyo contenido se incluyeron fotografías de Emmermacher. Se encuentra que estas fueron formas para visualizar los procesos de cambios que se iban dando en la selva por aquellos años y por esas instituciones. El ILV con la integración y cambio cultural, y el propio gobierno con la integración y transformación económica de la Amazonía. Estas fotografías como parte de un corpus textual permiten ir deconstruyendo la narrativa respecto a cómo se estaba imaginando y representando a la selva por aquellos años. Vale decir, como un lugar de grandes riquezas para el desarrollo en términos económicos y con una gran esperanza para la integración nacional mediante la castellanización de los indígenas. De modo que en sus fotos registró el trabajo del Instituto Lingüístico de Verano, las misiones del Ejército peruano en los ríos, las tierras ganadas para la ganadería, entre otros.

Ahora bien, ¿bajo qué parámetros se re-exotizó al indígena amazónicos? Aquí considero a la racialización de la mirada y de la otredad producto de los regímenes coloniales de visión, como los que se produjeron entre los años de 1940 y 1960. Algunos autores como Fanon (2009) y Federici (2015), mencionan que la racialización de la mirada, es decir, la forma de representar al otro mediante su corporalidad o en base a la raza, es producida bajo una situación colonial de dominación. Para el caso de estudio, la racialización de la mirada se produce dentro del nuevo contexto de dominación de la Amazonía. Esto se aprecia al revisar las fotografías que componen las tres series que he presentado, las cuales permiten apreciar que la racialización pasa por el cuerpo del indígena.

Para este punto, diseñé tres series fotográficas identificando primero tres temas para analizar. Con el resto de las fotografías que cuento sería posible construir otras series, sin embargo, solo decidí incluir las tres presentadas en la investigación: las mujeres de la etnia shipibo con sus trajes tradicionales, la deformación craneal de los niños shipibos y los hombres cazadores asháninkas. Cada serie fue elaborada a modo de un montaje donde organicé e incluí a aquellas que permitan analizarlas como un conjunto.

La primera serie, las mujeres shipibos, se constituyen principalmente de varios retratos a ciertas mujeres de este grupo étnico. Mediante diversos tipos de planos y encuadres, el fotógrafo registra las características culturales visibles de este grupo. Se detiene en hacer retratos con primeros planos para mostrar las pinturas en el rostro, los collares; planos generales para mostrar el vestido y algunas vasijas sobre sus cabezas. También se desprende que los sujetos están posando para la cámara, eliminando así la idea de que los indígenas se encontraban realizando sus acciones cotidianas y el fotógrafo llegó y los registró. Por el contrario, él es quien los coloca delante de la lente, los encuadra, los acomoda para el retrato grupal, incluso él se mueve para capturar a la mujer con la vasija en su cabeza y hace que ellas se detengan para ello. Sin embargo, al fotografiarlos sin gestos y con miradas neutras sus fotografías generan una sensación de atemporalidad de las mujeres, construyendo de este modo la noción de que sus formas de vida están por encima del tiempo y el contexto en cual se reproducen. Con ello se transmite la idea de los nativos amazónicos precisamente están un tiempo pretérito, y que por ello son opuestos a los cambios que se iban dando para esta época.

La segunda serie, la deformación craneana de los niños, la he compuesto a partir de cuatro fotografías. Solo he colocado éstas ya que es posible identificar al mismo niño y la misma mujer que lo sostiene, presumiblemente su madre. Si en la anterior secuencia tiene una mirada más de resaltar ciertas características visibles de las mujeres, ésta por el contrario busca resaltar lo exótico y hasta cruento de sus formas de vida, al registrar la práctica de deformación de las cabezas entre los shipibos de aquella época. Emmermacher dota de un sentido extraño a estas fotografías debido a que utiliza una focal y distancia hacia el sujeto, que le permite llenar todo el encuadre con el cuerpo del bebé con las tablillas en su cabeza, lo que genera una sensación de ahogo y hasta de horror cuando se las observa. Sensación que se vuelve mayor cuando coloca a la madre dentro de la secuencia, haciendo que se transmita un cuestionamiento a las prácticas de crianza entre los indígenas. Con estas fotos se buscó no solo registrar una práctica tradicional, sino otorgar un sentido de exotismo y salvajismo a la vida de los nativos amazónicos que realizaban dicha práctica. Si nos ubicamos dentro de un contexto donde por las mismas acciones de la integración, se buscaba transformar al nativo en un sujeto moderno; registrar y difundir este tipo de fotografías generaba mayor distancia hacia los pueblos indígenas. Como se ha podido leer en la descripción de su película, resalta lo cruento que es la deformación de las cabezas entre los shipibos.

La tercera secuencia la conformé con varias fotos de los hombres cazadores asháninkas. En estas se encuentran dos espacios o escenarios donde Emmermacher realizó las capturas. Por un lado, los indígenas se encuentran en un bote sobre un río y, por otro, en un campo abierto donde ellos muestran sus armas. Al registrarlos desde los botes, Emmermacher otorga más contexto para leer la fotografía y sus personajes que aparecen en ellas. Hace imaginar al cazador moviéndose en grupo, viajando en un bote para realizar sus actividades. También que esta práctica se encuentra fuertemente relacionado al género, ya que solo se aprecian hombres en las fotografías. Sin embargo, cuando luego vemos las otras, ya en el campo abierto, nuevamente se encuentra el rasgo que están definiendo las fotografías de Emmermacher: los sujetos posando, esta vez, performando la pose del cazador. Se ve que los nativos sujetan sus armas, las muestran y hacen la pose de una acción de disparo. Esta puesta en escena del cazador no quiere decir que no lo sean, sino que mediante estas fotografías Emmermacher construye retratos donde muestra estas actividades como llamativas y características de la vida del indígena.

Seguro mediante algún tipo de acuerdo o interacción, es que el autor logra componer estas fotos. Lamentablemente no hay indicios sobre cómo fue esa interacción. Salvo una pequeña cita que encontré en uno de sus artículos donde menciona que viajaba con unos guías y jóvenes nativos procedente de los asentamientos del ILV, y que le servían como traductores. Quizá haya realizado sus fotos gracias a la intervención de estos nativos o quizá los haya tomado en las comunidades que estaban en proceso de aculturación. Lo cierto es que su mirada se detuvo en representar visualmente al cuerpo del nativo como cazador, mostrando sus artefactos, actitudes, poses y ciertos movimientos.

Analizar estas fotografías en sus detalles morfológicos y compositivos, brinda información respecto al producto en sí, los cuales se encuentran en relación con el contexto o la época de producción. Para el caso de las series presentadas, los aspectos que la componen contribuyen a representar a un nativo bastante alejado de la civilización y de las prácticas modernas que se promovían en dicha época.

Por tanto, ¿cómo fue la representación del indígena amazónico en las fotografías de Emmermacher? ¿Qué imaginarios recreó o actualizó con sus imágenes? Stuart Hall (2010) decía que las representaciones vienen a ser las relaciones entre las cosas, los conceptos y los signos, con lo cual producen sentidos y hacen significar los objetos. Con las fotografías de Emmermacher, tanto de las que se encuentran al interior de los dos libros analizados como en las series que he montado, se vuelve a construir una representación estereotipada y exótica del indígena, recayendo esta mirada en la característica del cuerpo,

sus formas de vida y sus artefactos, actualizando para la época el imaginario de la Amazonía como un lugar peligroso, atrasado y distante culturalmente. Esta representación visual se da desde una puesta en escena y una exhibición de una presencia construida, que es la imagen del indígena para estos años. La exhibición y circulación de estas imágenes en los libros, periódicos, revistas, museos, permite que la representación se haga efectiva y tenga un poder performativo como constructor de subjetividades. Por ejemplo, para el IVL utilizar las fotografías de Emmermacher obedecía a mostrar como verídico y objetivo el cambio de las formas de vida del indígena.

De modo que esta imagen re-exotizada del nativo dentro del contexto de cambio, se vuelve un mecanismo por el cual se valida y se justifica el proceso de integración, de aculturación y de transformación del espacio amazónico. Por tanto, sus fotografías no estuvieron exentas de valor simbólico para la época, sino por el contrario, fueron usadas, vendidas y expuestas. Si por un lado al indígena se le vuelve a exotizar, por otro lado, al espacio amazónico se le otorga un valor resaltante y positivo en el proceso de integración. Como se vio en las fotos de uno de los libros sobre desarrollo en la Amazonía, Emmermacher registra los cambios económicos y productivos producto de la colonización y la integración de la selva. Estas fotos dentro de este volumen hacen notar lo positivo de este proceso, mientras que, con las fotos de los nativos, se construye la imagen opuesta.

Queda, sin embargo, muchas zonas grises en su proyecto documental sobre la Amazonía. No se tiene más información sobre a donde fueron a parar las otras fotografías que menciona hizo en el Perú, como de los Andes, su película propiamente dicha y sus fotografías a colores. También cómo fue la relación entre la naciente actividad turística de inicios de los 50 con su producción audiovisual, los deseos de otros agentes y consumidores por estos pueblos nuevamente exotizados. Además, queda por preguntarse qué generarían estas fotografías para los pueblos indígenas en la actualidad. Promover que estos pueblos tradicionalmente representados por otros puedan manifestar sus propias lecturas y apropiaciones a las fotografías que se hicieron de ellos décadas atrás, sería un siguiente paso para este estudio. Y es que, si bien las fotografías de Emmermacher fueron creadas a mediados del siglo XX, ellas continúan su propio recorrido de vida, incluso más allá del tiempo e intenciones por las cuales fueron creadas originalmente. En este sentido, que puedan ser leídas, evaluadas, utilizadas e intervenidas por los propios nativos amazónico, sería una práctica decolonial para resignificar los estereotipos y representaciones con los cuales han sido construidos visualmente.

## Obras citadas

- Aguirre Morales, Jimmy. 2014. “La colonización de la selva central del Perú: diversos actores entre los límites de la política y la fe”. *Desde el Sur* 6 (2): 81-98.
- Ames Gonzales, Edmundo. 1958. *Algunas reflexiones sobre el problema de la educación nacional*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Armas Asín, Fernando. 2019. “Lo esperable del Estado. Políticas públicas y empresarios en los inicios de la actividad turística en el Perú (1930-1950)”. *Apuntes* 85: 53-78. doi: 10.21678/apuntes85.1045.
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Balandier, Georges. 1970 [1963]. “El concepto de ‘Situación ’colonial’”. En *Seminario de Integración Social Guatemalteca*, 7-52. Guatemala: Ministerio de Educación.
- Balmes Lozano, M. 1989. *El cine peruano visto por críticos y realizadores: Selección de textos*. Lima: Cinemateca de Lima.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*. (Universidad Central de Colombia). (35). 13-29.
- Benjamín, Walter. 2007. “Doctrina de lo semejante”. En *Obras*. Madrid: Abada Editores.
- Belaúnde Terry, Fernando. 1959. *La conquista del Perú por los peruanos*. Lima. Ediciones Tawantinsuyu.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Berger, John. 2016. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 3.<sup>a</sup> ed.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Biffi, Valeria. 2011. “Notas para la construcción de un archivo sobre historia visual amazónica”. En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 131-146. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editor digital: Titivillus. Descargado de: [www.lectulandia.com](http://www.lectulandia.com).
- Brea, José Luis. 2005. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 5-14. Madrid: Akal.

- Cánepa Koch, Gisela y Ingrid Kummels. 2018. "Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio: una introducción". En *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*, editado por Gisela Cánepa Koch e Ingrid Kummels, 9-39. Lima. IEP.
- Castoriadis, Cornelius. 1997. "El imaginario social instituyente". *Zona Erógena*. (35). 1-9.
- Cesaire, Aimé. 1979. *Discurso sobre el colonialismo*. México: UNAM.
- Contreras, Carlos. 1996. *Maestros, mistis y campesinos en el Perú rural del siglo XX*. Lima: IEP. Documento de Trabajo, 80. Serie Historia, 16.
- Collier Jr. John. 2006. "Antropología visual. La fotografía como método de investigación". En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo, 176-181. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Chiriboga, Lucía. 1992. *Retrato de la Amazonía. Ecuador 1880-1945*. Quito: Libri Mundi.
- Crist, Raymond. 1968. *Conceptos generales sobre la Colonización en la Montaña Peruana*. Volumen 3, número 3, marzo. Lima: Centro de Estudios de Población y Desarrollo.
- Degregori, Carlos Iván y Ludwig Huber. 2006. "Cultura, poder y desarrollo rural". En Javier Iguñiz, Javier Escobal y Carlos Iván Degregori, editores. *Perú: el problema agrario en debate, SEPIA XI*, 451-500. Lima: SEPIA.
- De la Cadena, Marisol. 2001. "Mestizos e indígenas. Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco". En *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, editado por Gisela Cánepa Koch, 179-212. Lima: PUCP.
- . 2004. *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.
- Didi-Huberman. 2012. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve/Fundación Televisa.
- . 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dussel, Enrique. 1994. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- El Comercio*. 2008. "Así fue la primera boda en el altar mayor". 5 de abril. Accedido el 16 de enero de 2021. <https://archivo.elcomercio.pe/edicionimpresa/Html/2008-04-05/asi-fue-primera-boda-altar-mayor.html>
- Emmermacher, Carlos W. 1951. "Bei den Campa-Indianern. Notizen einer Urwald-Expedition". En: *Südamerika. Illustrierte Monatschrift der Deutsch sprechenden in Südamerika* 12 (1): 887-891.

- . 1953. “Besuch bei Indianern des Amazonas”. En: *Südamerika. Zweimonatszeitschrift der Deutschsprechenden in Südamerika* 1 (4): 41-7.
- . (s/f). *La Amazonía: una esperanza del futuro*. Lima.
- Escobar, Arturo. 2007. *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: El perro y la rana.
- Espinosa, Óscar. 2017. “La educación superior para indígenas de la Amazonía peruana: balance y desafíos”. *Anthropologica* 35 (39): 99-122.
- . 2018. “La relación de la Iglesia católica y las Iglesias evangélicas con las organizaciones indígenas en la Amazonía peruana: la experiencia del pueblo achuar”,. *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 47 (3). <https://doi.org/10.4000/bifea.10226>.
- Fanon, Franz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Favre Henri. 2007. *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima. IFEA/Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines / Lluvia Editores.
- Federici, Silvia. 2015. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Fejos, Paul. 1943. *Ethnography of the Yagua*. New York. Viking Fund Publications in Anthropology.
- Flores, Rosario. 2011. “Etnografía visual y colonización cauchera”. En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 197-219. Lima: PUCP.
- Frey Bullón, Herbert y Sara Salazar Rodas. 2007. *Colonos alemanes fundadores de Oxapampa*. Lima: Cimagraf.
- García Jordán, Pilar. 2001. “En el corazón de las tinieblas... del Putumayo, 1890-1930. Fronteras, caucho, mano de obra indígena y misiones católicas en la nacionalización de la Amazonia”. *Revista de Indias* 56 (223): 591-617.
- . 1995. “El indio es la caña, los patronos son el trapiche y el jugo de la caña son los aviadores. Reflexiones sobre la explotación cauchera en el Ucayali en los inicios del siglo XX”. *Boletín Americanista* 45: 61-85.
- . 1991. “Problemática de la incorporación de las selvas amazónicas a los estados nacionales latinoamericanos, siglos XIX-XX. Algunas reflexiones sobre el caso peruano”. *Boletín Americanista* 32 (41): 261-71.
- García-Segura, Sonia. 2019. “Identidad, lengua y educación: la realidad de la Amazonía peruana”. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación* 18 (36): 193-207. doi: 10.21703/rexe.20191836garcia1.

- Giunta, Andrea. 2005. "Misión imposible. Nelson Rockefeller y la cruzada del internacionalismo artístico". En *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*, compilado por Ricardo Salvatore, 185-212. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Giraudó, Silvia y Patricia, Arenas. 2004. "Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino: antropología, expediciones y fotos". *Anales del Museo de América* 12: 125-46.
- Godbersen, Guillermo. 2002? *La inmigración alemana en el Perú*. Lima: J.R.C.
- Hall, Stuart. 2010. "El trabajo de representación". En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, compilación por Catherine Walsh y Víctor Vich, 447-482. Quito: Envió Ed./ Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar/ Universidad Andina Simón Bolívar/ Instituto de Estudios Peruanos.
- Hamburger Abendblatt. 1967. "Siebzehn Jahre in der grünen Hölle". 28 de setiembre. Accedido el 21 de febrero de 2019. <https://www.abendblatt.de/archiv/1967/article201014317/Siebzehn-Jahre-in-der-gruenen-Hoelle.html>
- Instituto Indigenista Interamericano. 1951. "La obra del Instituto Lingüístico de Verano en el Perú". En: *Boletín Indigenista*. Instituto Indigenista Interamericano. México D.F. Vol. XI N° 2.
- Instituto Lingüístico de Verano. 1955. *Dos lustros entre los selvícolas (1945-1955)*. Lima. ILV.
- Kossoy, Boris. 2014. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. España: Ediciones Cátedra.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. México DF: Siglo XXI.
- La Prensa. 1961. "Coctel a José L. Bustamante y Rivero y Sra. Ofreció la Historiógrafa Alemana K. Siebert". *La Prensa*. Lima, miércoles 25 de enero.
- La Serna, Juan Carlos y Jean Pierre Chaumeil. 2016. *El bosque ilustrado. Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana (1868-1950)*. Lima: CAAAP/IFEA/CENTRE EREA DU LESC/PUCP.
- La Serna, Juan Carlos y Valeria Biffi. 2016. "Otriedad y permanencia: Los usos de la fotografía histórica en la exposición contemporánea del indígena y el bosque amazónico". *Revista Chilena de Antropología Visual* 27: 119-39.
- La Serna Salcedo, Juan Carlos. 2011. "Visiones del progreso, otriedad y fronteras internas en la construcción de la Amazonía Peruana. Una aproximación a los discursos

- visuales sobre la ‘Montaña’ a fines del siglo XIX”. En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 221-246. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López Lenci, Yazmín. 2007. *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidad en los Andes peruanos (1900-1935)*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura. 2da edición.
- Ludescher, Monika. 2001. “Instituciones y prácticas coloniales en la Amazonía peruana: pasado y presente”. *Indiana*. 17-18: 313-359. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- Mac-Lean y Estenós, Roberto. 1962. “Indios de la Selva del Perú”. En: *América Indígena*. Vol. XXII. (2): 103-130.
- Marzal Felici, Javier. 2007. *Cómo se lee una fotografía. Interpretación de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Millies, Diana. 2007. *Echando raíces. 180 años de presencia alemana en el Perú*. Lima: Computextos.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- W.J.T. Mitchell. 2017. “La plusvalía de las imágenes”. En *¿Qué quieren las imágenes?*, editado por W.J.T. Mitchell, 107-147. Bilbao: Sans Soleil Ediciones.
- M.W. (s/f). “Biographische Notizen zu Karl Ealter Emmermacher”. *Familienkundliche Nachrichten der Familienstiftung des George Koppehele*. Accedido 31 de enero de 2019. <http://koppehele.net/images/KWEmmermacher.pdf>
- Nancy Jean-Luc. 2006. *La representación prohibida*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores.
- Naranjo, Juan. 2006. “Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)”. En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por Juan Naranjo. 11-23. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Ortiz, Renato. 2005. “Revisitando la noción de imperialismo cultural”. En *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*, compilado por Ricardo Salvatore, 37-54. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- PE Ministerio de Cultura. 2021. “Shipibo: la película de nuestra memoria”. *Ministerio de Educación. Videoteca de las culturas*. Accedido 16 de enero.

<https://videoteca.cultura.pe/video/categoria/escuelas/shipibo-la-pe/C3%ADcula-de-nuestra-memoria>

- PE Ministerio de Educación Pública. 1957. *Inventario de la realidad educativa del Perú*. Tomo I. Lima. Ministerio de Educación Pública.
- PE Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas. 1963. *Plan Nacional de Integración de la Población Aborígen. Informe del Plan Nacional de Integración Aborígen: planeamiento del problema indígena y realizaciones. Enero 1962-junio 1963*. Lima: Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas.
- Pérez Benavides, Amada Carolina. 2016. “Fotografía y misiones: los informes de misión como performance civilizatorio” En *Maguaré* 30 (1): 103-39.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima. SUR. Casa de Estudios del Socialismo.
- .1998. “Landscape and the Imperial Subject. U.S. Images of the Andes, 1859-1930”. En *Close encounters of Empire. Writing the cultural history of U.S.-Latin American Relations*, editado por Joseph M. Gilbert, Catherine C. Legrand y Ricardo D. Salvatore, 107-138. US: Duke University Press.
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad del Poder y Clasificación Social”, En *Journal of World-Systems Research*, VI, 2, Summer/Fall: 342-386, Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I.
- Rampley, Matthew. 2005. “La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte?”. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 39-57. Madrid: Akal.
- Reyes, Aura Lisette. 2018. “Reconociendo el pasado y el presente a través de la fotografía. Temporalidad y cultura en las imágenes de Konrad Theodor Preuss”. En: *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*, editado por Gisela Cánepa Koch e Ingrid Kummels, 125-163. Lima. IEP.
- Salvatore, Ricardo D. 1998. “The Enterprise of Knowledge. Representational Machines of Informal Empire”. En *Close encounters of Empire. Writing the cultural history of U.S.-Latin American Relations*, editado por Joseph M. Gilbert, Catherine C. Legrand y Ricardo D. Salvatore, 69-104. US: Duke University Press.
- San Román, Jesús Víctor. 2015. *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. Iquitos.: Fundación Manuel J. Bustamante de la Puente/ CETA/Universidad Científica del Perú.

- Schüler, Horst. 1973. "Begegnung mit einem ungewöhnlichen Hamburger. Zu Hause in der, Grünen Hölle". *Hamburger Abendblatt*. 6 de julio. Accedido 21 de febrero de 2019. <https://www.abendblatt.de/archiv/1973/article201382635/Zu-Hause-in-der-Gruenen-Hoelle.html>
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Steward, Julian H. 1948. *Handbook of South American Indians, vol. 3: The Tropical Forest Tribes*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
- Taylor, Charles. 2006. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Trapnell, Lucy y Virginia Zavala. 2013. *Dilemas educativos ante la diversidad. Siglos XX-XXI*. Colección Pensamiento Educativo Peruano, vol. 14. Lima: Derrama Magisterial.
- Valadeau, Céline. 2018. "Cambio ambiental y chamanización de las nuevas prácticas religiosas entre los yánesha (piedemonte peruano)". *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 47 (3). <http://journals.openedition.org/bifea/10258>.
- Valcárcel, Luis E. 1964. "Indigenismo en el Perú". En: *Estudios sobre la cultura actual del Perú*. Lima: UNMSM.
- Varese, Stefano. 2006. "Apéndice I. Sociedades nativas de la selva y situación política". En. *La sal de los cerros. Resistencia y utopía en la Amazonía peruana*. Stefano Varese. Lima. Fondo del Congreso de la República. 4ta edición.
- Vergara, Ramón. 1961. "El gran film de la selva peruana". *7 días del Perú y del Mundo*. *Revista dominical de La Prensa* 3.



