

HUELLA, IDEOLOGÍA Y RESIGNIFICACIÓN

BREVE HISTORIA DE LA FIEBRE DEL CAUCHO EN LA AMAZONÍA A TRAVÉS DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Trace, ideology and resignification. Brief history of the rubber fever in the Amazon through the photographic archive.

Enrique Pezo Gómez

<https://orcid.org/0000-0002-8718-5495>

Fotógrafo peruano. Estudiante de la carrera de Fotografía del Centro de la Imagen
epezogomez@gmail.com

RESUMEN

Este texto aborda brevemente la historia del caucho en la Amazonía peruana entre finales del siglo XIX y principios del XX, periodo marcado como una época trágica para las comunidades amazónicas. Reflexiona en torno al archivo fotográfico en tres enfoques temáticos, el primero sobre la huella indexical de la fotografía; segundo, la posición ideológica sobre la representación visual; y tercero, las prácticas contemporáneas para la construcción de una memoria colectiva. Asimismo, toma como punto de referencia los testimonios recopilados en el *Informe Azul Británico* de Roger Casement, y el álbum de fotografías *Viaje de la comisión consular al río Putumayo y afluentes de agosto a octubre de 1912*. Finalmente, desde una mirada contemporánea se propone el proyecto visual *Patrones de una piel destruida*, la cual discute nuevos formatos que asientan la fotografía como un lenguaje capaz de generar relato y poner el foco en realidades consideradas periféricas por la historiografía tradicional.

Palabras clave:

Artes visuales, fotografía, Amazonía, memoria colectiva, historia contemporánea.



ABSTRACT

This text briefly addresses the history of rubber in the Peruvian Amazon between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, a period marked as a tragic time for the Amazonian communities. It reflects on the photographic archive in three thematic approaches, the first on the indexical trace of photography; second, the ideological position on visual representation; and third, contemporary practices for the construction of a collective memory. Also, takes as reference the testimonies compiled in the *British Blue Book* by Roger Casement, and the photo album *Viaje de la comisión consular al río Putumayo y afluentes de agosto a octubre de 1912*. Finally, from a contemporary perspective, the visual project "*Patrones de una piel destruida*" is proposed, which discusses new formats that establish photography as a language capable of generating a story and focusing on realities considered peripheral by traditional historiography.

Key words:

Visual arts, photography, Amazon, collective memory, contemporary history.

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX surge la llamada segunda revolución industrial, consolidando un sistema para beneficio de una hegemonía económica y social en base a los recursos naturales de países en desarrollo: el capitalismo. Un sistema que implica la búsqueda de regiones abastecedoras, y a su vez, relaciones exteriores entre países con el fin de contribuir a la demanda del mundo moderno.

En este contexto, países como el Perú, se ubicaban entre aquellos lugares con tierras susceptibles de ser colonizadas, especialmente en la Amazonía. “El estado peruano aprobaba una serie de leyes para promover actividades extractivas que pongan en valor los recursos de una región atrasada y habitada por tribus consideradas salvajes y peligrosas, gente ociosa y sin afán de superación” (Chirif, 2011). Sin duda, una mirada occidental y colonial hacia las comunidades indígenas, la cual es cuestionada por el antropólogo A. Chirif.

En esos años, se genera un importante interés por la goma silvestre cuando Charles Goodyear descubrió que mezclando la goma del caucho y azufre se podía volver más duro y resistente al caucho. Posteriormente, John Dunlop reinventa el proceso con la fabricación de la llanta neumática en 1888, e “industrias de bicicletas y automóviles vuelcan sus miradas a las cuencas productoras de gomas elásticas” (Chirif, 2011). Bajo esta demanda, surge la llamada fiebre del caucho en la Amazonía.

“Para los pueblos indígenas amazónicos la explotación del caucho fue un proceso devastador por la manera como fueron, literalmente, cazados para obligarlos a trabajar en esa actividad, y torturados y asesinados cuando los capataces de los campamentos caucheros consideraban que no habían recogido suficiente cantidad del producto” (Chirif, 2011).

En consecuencia, surgen una serie de denuncias que son enviadas a la Corona británica. Dada la presión mediática, se envía a Roger Casement, cónsul del Reino Unido quien también había levantado evidencias de la explotación en el Congo bajo la misma

actividad extractiva del caucho, para investigar sobre los hechos a través de testimonios orales y evidencias fotográficas e informar sobre las atrocidades, tanto al gobierno peruano como al inglés. Sin embargo, para evadir aquellas denuncias, el mayor inversionista cauchero peruano Julio C. Arana, contrata al fotógrafo portugués Silvino Santos para registrar las supuestas mejoras hacia la población indígena, creando así la primera *fake news* de la Amazonía.

Entre 1907 y 1912, se abre un importante conflicto ideológico con la circulación de fotografías de la Amazonía, ya sea para defender las bonanzas económicas que significaba la extracción del caucho o, por el contrario, para denunciar que los ciudadanos indígenas estaban siendo víctimas del mayor genocidio conocido en la región.

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

El presente texto propone repensar la historia a partir de tres enfoques, los cuales ahondarán en los imaginarios incompletos de la memoria colectiva en torno a las atrocidades de la época del caucho: la huella fotográfica, la ideología y la resignificación de archivos históricos para la (re)construcción de nuevas memorias.

En primer lugar, se discutirá el archivo fotográfico y su verosimilitud como mediador de la realidad para mostrar distintos enfoques de la historia, la huella irrefutable. Cómo sería el caso del archivo fotográfico de Silvino Santos, deslegitimador de las acusaciones en contra de los caucheros; y el informe de Roger Casement para legitimar las denuncias y atrocidades que sufrían los pobladores, que fue expuesto en el llamado *Informe Azul Británico*, de 1912. En segundo lugar, se analizará la ideología contenida en las imágenes propuestas y lo que esto conlleva. Y, por último, propondremos una resignificación de los códigos visuales en la fotografía para repensar la historia a través de un lenguaje contemporáneo, con el fin de crear una tensión desde el pasado hacia el presente.

Las memorias del caucho tienen diversos enfoques, podríamos llamarlas historias que

transitan como *fantasmas* en la Amazonía. Así, la construcción de la memoria de un sujeto iquiteño —contexto del que provengo— se basa en los aportes económicos y lo que esto significó para una sociedad en medio de la selva peruana, como la construcción de exuberante arquitectura, avances tecnológicos, electricidad y transporte.

Sin embargo, urge la necesidad de hablar desde el lado poco discutido y visibilizado. Patrones de explotación que se vienen repitiendo por décadas en la Amazonía, desde la fiebre de la pomarrosa, hasta la extracción del petróleo y diversos metales; que, a su vez, son historias de miles de hombres y mujeres ocultos por una hegemonía capitalista.

Por otro lado, bajo esa sombra de imaginarios y fantasmas, desarrollé el proyecto editorial *Patrones de una piel destruida*, cuyo propósito es mostrar parte de ese pasado contado con recursos del presente en el formato de un fotolibro. Este proyecto tiene el fin de construir memoria a través de nuevas composiciones visuales que activan ecos de este periodo casi olvidado. Representaciones que invitan a reflexionar y cuestionar en cómo se ha ido contando esta parte de la historia.

Para aperturar discusiones sobre los tres enfoques en mención, nos apoyaremos en las ideas de diversos autores como John Berger, quien propone la importancia de las prácticas artísticas contemporáneas en la construcción de una memoria colectiva y Anna María Guasch, sobre el uso del archivo fotográfico como recurso para salvar la memoria del olvido; ambos en diálogo con Elizabeth Jelin quien se refiere al archivo fotográfico como creador de legitimidad y oficialidad de la historia. Asimismo, pensaremos la fotografía desde su rol indexical, es decir, como huella irrefutable del pasado. Tomaremos también de referencia a autores como Nicholas Mirzoeff y André Bazin, ya que relacionan a las fotografías con testimonios de que algo del pasado viene al presente, a lo que llamamos *memento mori*. Y a aquellos que problematizan la imagen a partir de un contexto social e ideológico, como Marita Sturken, Susan Sontag y Georges Didi-Huberman.

LA HUELLA INDEXICAL

La fiebre del caucho significó un hecho traumático para las diversas comunidades indígenas del río Putumayo: *Ocainas*, *Boras* y *Huitotos*. En 1907, aparecen las primeras denuncias de asesinatos y esclavismo por parte del periodista Benjamín Saldaña. En 1909, Walter Hardenburg publica en los medios de prensa londinenses *The truth*, un informe periodístico sobre los crímenes cometidos por Julio C. Arana y sus huestes caucheras. “El artículo causó consternación y escándalo de magnitud internacional y provocó la apertura de una investigación oficial dirigida a la *Peruvian Amazon Company*, por parte de la Corona inglesa” (Cornejo, 2013). En ese contexto, se envía a Roger Casement para confirmar las denuncias a través de una serie de entrevistas realizadas a los barbadenses y capataces de Julio C. Arana.



Figura 1. Imagen de indígenas esclavizados en *Libro Azul Británico Informes de Roger Casement sobre las atrocidades en el Putumayo* (1912).



Figura 2. Imagen de indígena de espaldas en *Libro Azul Británico Informes de Roger Casement sobre las atrocidades en el Putumayo* (1912).

Las fotografías en cuestión (ver figuras 1 y 2) representan a los sujetos indígenas en faenas de trabajo de semi esclavitud, lo cual oficializa

una historia en imágenes. Elizabeth Jelin, indica que los archivos fotográficos, al igual que un monumento, son permanentes; construyen en el pasar de los años, un documento que debe ser conservado y recordado. Sin embargo, cuando se trata de archivos históricos que tienen que ver con masacres y genocidios existe una intención evasiva a los recuerdos. “En ese punto, la contracara del olvido es el silencio” (Jelin, 2002). El archivo fotográfico, sin lugar a dudas, es un importante recurso que suministra información para salvar la memoria del olvido (y del silencio).

La fotografía se basa en su capacidad indexical, es una referencia directa de que algo estuvo allí. Las imágenes presentadas aquí son prueba irrefutable de los sujetos representados y su existencia en un determinado espacio y tiempo. Sin embargo, esta presencia –también– se transforma en una ausencia.

La función de Roger Casement fue la de recopilar la suficiente evidencia, basado en las denuncias de Walter Hardenburg. Tanto el investigador (testigo) como la fotografía toman el rol de mediadores para poner en evidencia lo que realmente pasaba. Había un deber de informar con certeza. Susan Sontag refiere a la fotografía como un mediador de la realidad, una imagen que puede contener códigos sobre el mundo. Asimismo, una herramienta que evidencia, testifica y registra algo que quedará en el pasado, pero que necesita ser visibilizado, conservado y almacenado. En este caso, contar la historia de sujetos que desaparecen/ausentan a causa de un régimen laboral de esclavización.

LA IDEOLOGÍA

Ávido por limpiar la imagen de la Peruvian Amazon Company, Julio C. Arana organiza un viaje, entre agosto y octubre de 1912, con la Comisión Consular a las explotaciones caucheras administradas por él mismo, con el fin de deslegitimar las denuncias en medios de prensa con la creación y publicación de montajes fotográficos a cargo del portugués Silvino Santos, fotógrafo oficial del viaje.

“La ideología (en el sentido más amplio) es lo que determina qué constituye un

acontecimiento. No puede haber pruebas fotográficas o cualesquiera de un acontecimiento hasta que recibe nombre y se lo caracteriza” (Sontag, 1977). Si bien en el primer caso, pensamos a la fotografía como un dispositivo de pruebas y testimonios, en el segundo enfoque, esta afirmación abre un abanico de cuestionamientos en relación a la intención por la cual una imagen es registrada. La fotografía está cargada de ideología y ejercicio de poder, la cámara atomiza, controla y opaca la realidad, por lo tanto, se niega a la interrelación, a la continuidad (Sontag, 1977). Esto puede resultar en un arma de doble filo de acuerdo a los enfoques ideológicos.



Figura 3. Imágenes de mujeres indígenas en *Álbum de fotografías: Al río Putumayo y afluentes*, de Silvino Santos (1912).

En ese sentido, es necesario cuestionar cuán favorable o perjudicial pueda resultar la representación de un genocidio, en contraparte a representaciones que pretenden ‘limpiar’ acusaciones y convertirse en símbolos de ‘desarrollo’. Registrar la realidad conlleva responsabilidad ética ya que se trataría de una ‘prueba incuestionable’ de lo que el fotógrafo ha visto, pero no cuestionar esa idea y darla por sentada sería extremadamente arriesgado. En ese sentido, Didi-Huberman señala la necesidad de desconfiar de las imágenes fotográficas y pensar en el propósito por el cual son producidas, es decir, cómo detrás de un montaje siempre existe una toma de posición ideológica, material que puede convertirse en un objeto de distracción y/o distanciamiento.

Es pues que *Álbum de fotografías: Al río Putumayo y afluentes* (Santos, 1912) sirvió

–precisamente– como adormecedor de la conciencia. Construye imaginarios incompletos o falsos de una realidad en la que los sujetos indígenas eran esclavizados, justificado bajo la afirmación de estar habitada por tribus “salvajes y peligrosas” (Chirif, 2011), desde una mirada occidental hacia las comunidades indígenas reconocidas como inferiores o simplemente sujetos que no contribuyen a su idea de progreso. En ese sentido, registra fotografías de cómo los sujetos indígenas estaban siendo ‘civilizados’ y adoctrinados bajo una religión occidental (ver figura 3), ideologías que describen a los sujetos indígenas como ‘almas perdidas’. A su

vez, se encuentran imágenes de los supuestos ‘salvajes’ con lanzas para reforzar ese imaginario desde la mirada colonial (ver figura 4).

Entonces, la ideología sería la encargada de determinar qué constituye a una fotografía, es decir, los límites por la cual transita la intención de su registro. En este caso específico, la ideología estaría determinada por un sistema capitalista de extracción de recursos naturales, y en cómo los ciudadanos indígenas pasan de ser víctimas, a ser obstáculos.



Figura 4. Fotografía de Silvino Santos en *Álbum de fotografías: Al río Putumayo y afluentes* (1912).

LA RESIGNIFICACIÓN

El fotolibro *Patrones de una piel destruida* (Pezo, 2022), se desarrolla a partir de códigos visuales que han sido resignificados. John Berger señala la importancia de traer a la consciencia colectiva una parte de la historia que permanece en silencio a través de propuestas contemporáneas. Por medio de la fotografía se activan dispositivos que sirven de catarsis para un público, indignación para

otros, y/o recepción de datos y hechos para comprender los efectos que causó la explotación del caucho en comunidades enteras de la Amazonía, donde diversos sujetos fueron torturados, mutilados y asesinados por un sistema laboral que los esclavizó.

El caucho, cuyo nombre quiere decir ‘árbol que llora’, crecía de manera abundante en ese entonces en la Amazonía. Su extracción significó un negocio rentable ante la demanda del



Figura 5. Díptico de imágenes en el fotolibro *Patrones de una piel destruida* (Pezo, 2022).

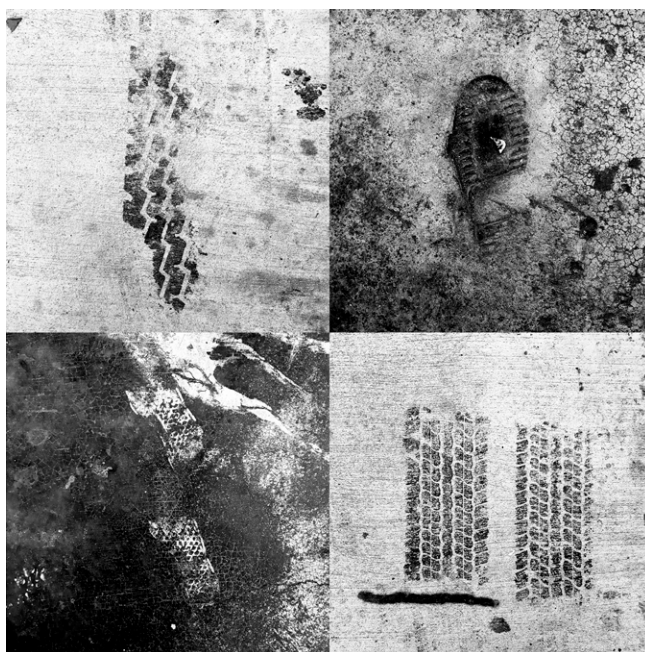


Figura 6. Serie de imágenes en el fotolibro *Patrones de una piel destruida* (Pezo, 2022).

‘oro blanco’ en Europa y la importante bonanza económica para el Estado peruano.

Es por tal motivo, que el fotolibro *Patrones de una piel destruida* propone abrir discusiones en torno a las memorias del caucho (ver figura 5). Tomando de referencias hechos históricos sobre el sistema extractivo en la Amazonía, en paralelo al nacimiento de la industria de los neumáticos. Este transita –desde la metáfora– los ríos Putumayo y Amazonas, espacios que actúan como testigos simbólicos del genocidio.

Asimismo, el neumático y otros derivados del caucho se convierten en signos icónicos de la narrativa. La rueda en movimiento, como metáfora del “progreso”, es uno de los puntos claves para recorrer este “viaje visual” hacia la selva de asfalto (ver figura 6). También, encuentra una urgencia de reivindicar la memoria indígena, de sanar la piel destruida. El símbolo de la serpiente, patrones similares a las huellas de las llantas, vuelven a su territorio para (re) tejer nuevas memorias.

Así como el caucho significó devastación para las comunidades indígenas en el Putumayo, hoy en día se siguen los mismos patrones de extracción de recursos naturales como la minería y el petróleo en territorios de comunidades indígenas que son forzosamente silenciadas. Si bien el arte no cumple el rol de cambiar los hechos; se trataría más bien de un punzón para despertar conciencias.

Finalmente, los tres enfoques planteados: la huella indexical, la ideología y la transformación de los códigos visuales, son puntos de encuentro para reflexionar sobre el uso de la fotografía y la necesidad de desconfiar de ella; y, sobre todo, de pensar en el propósito por el cual son producidas. A su vez, el material fotográfico puede ser resignificado para crear nuevas narrativas y formas de conocer otros lados de la historia. Transitamos en un mundo de proliferación de imágenes a través de máquinas que no hacen otra cosa más que darle forma visible al tiempo y a la conciencia. Todo lo que vemos son solo fragmentos y reflejos de un mar de realidades, sombras desde la caverna. Verdades parciales, historias incompletas. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bazin, A. (1966). *Ontología de la imagen fotográfica*. Editorial Rialp.
- Berger, J. (2017). Usos de la fotografía. Para Susan Sontag. En *Para entender la Fotografía* (pp. 69-80). Gustavo Gili.
- Chirif, A (2011). El auge del caucho o el juego de las apariencias. En *Libro Azul Británico. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. Editores IWGIA & CAAAP. <https://bit.ly/38BGaZ>
- Cornejo, M. (2013). Breve cronología del caucho y de su extracción en el putumayo. En *Álbum de fotografías. Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes. Agosto a octubre 1912*. <https://bit.ly/3sQ63eP>
- Didi-Huberman, G. (2013). Cómo abrir los ojos (prólogo). En Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Editorial Caja Negra.
- Guasch, A. (2005). *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. Materia 5 pp. 157-183. <https://bit.ly/3NxPegr>
- Jelin, E. (2002). De qué hablamos cuando hablamos de memoria. En *Los trabajos de la memoria*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Mirzoeff, J. (2013). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Editorial Paidós.
- Pezo, E. (2022). *Patrones de una piel destruida*. <https://bit.ly/3wJV5IN>

Sontag, S. (1977). En la caverna de Platón. En *Sobre la fotografía*.