

Representaciones visuales de una ciudad amazónica contemporánea: reflexiones sobre el ‘espacio fluvial’ iquiteño

Visual Representations of a Contemporary Amazonian City: Reflections on the ‘Fluvial Space’ of Iquitos

Gerardo Castillo Guzmán

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: castillo.gm@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2854-5585>

RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre la naturaleza y la utilidad del concepto de ‘espacio fluvial’. Para lograr ello examina ciertas representaciones visuales contemporáneas de la ciudad amazónica peruana de Iquitos. El texto argumenta que este concepto es particularmente apropiado para la comprensión de ciudades amazónicas al conectar procesos globales que estructuran materialidades y prácticas espaciales —a las que alude la teoría de la producción social del espacio de Henri Lefebvre— con ecosistemas particulares y formas subjetivas de apropiarse del espacio mediante la memoria y la sensorialidad, tal como implica el concepto de lugar desarrollado por Tim Creswell. En esta tarea, el artículo toma como ejemplo a dos de los artistas más destacados de la escena cultural amazónica peruana contemporánea —el fotógrafo Augusto Falconi y el pintor Christian Bendayán— y a dos de sus producciones: “Chauchero cargando hielo” (c. 1980) y “Fuerza animal” (2019). Para dar cuenta de la complejidad de los procesos imbricados en esta producción visual, el análisis incluye tres componentes interrelacionados: la interpretación-reacción del propio investigador, la narrativa que los artistas elaboran sobre sus composiciones, y el contexto cultural y social de la ciudad en el que la representación artística se inscribe.

Palabras clave: Amazonía; Iquitos; espacio fluvial; representaciones visuales; antropología de la ciudad; ciudades amazónicas.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the nature and usefulness of the concept of “fluvial space.” To do so, it examines certain contemporary visual representations of the Peruvian Amazonian city of Iquitos. The text argues that this concept is particularly appropriate for understanding Amazonian cities by connecting global processes that structure materialities and spatial practices —alluded to by Henri Lefebvre’s theory of the social production of space— with particular ecosystems and subjective forms of appropriating space through memory and sensoriality, as implied by the concept of place developed by Tim Creswell. In this endeavor, the article takes as examples two of the most prominent artists of the contemporary Peruvian Amazonian cultural scene —the photographer Augusto Falconi and the painter Christian Bendayán— and two of their works: “Chauchero cargando hielo” (Chauchero carrying ice, circa 1980), and “Fuerza animal” (Animal Force, 2019). To account for the complexity of the processes involved in this visual production, the analysis includes three interrelated components: the researcher’s own interpretation and reaction, the narrative that the artists elaborate on their compositions, and the cultural and social context of the city in which the artistic representation is imbedded.

Keywords: Amazonia; Iquitos; Fluvial Space; Visual Representations; Anthropology of the City; Amazonian Cities.

1. Introducción

La ciudad de Iquitos, capital del departamento de Loreto y la segunda más poblada de la cuenca amazónica, luego de Manaus, en el Brasil, se encuentra rodeada por los ríos Nanay, Amazonas e Itaya y ha construido su morfología urbana y gran parte de su identidad en relación con estos ríos; lo que llamo el ‘espacio fluvial’. Dado que Iquitos se origina y se expande como el principal puerto en la Amazonía peruana (Ortiz, 2014; Reátegui, 2014), la vida de la ciudad está íntimamente ligada a los ríos, a sus crecidas, vaciadas y cambios de rumbo (Tuuki, Jokinen y Kalliola, 1996). La relación del río con la ciudad no es únicamente funcional en tanto puerto y vía de comunicación. Tempranamente, desde inicios del siglo XX con la formación del casco urbano histórico fruto del auge de la economía gomera, las élites sociales y económicas han tendido a representar esta relación como una metáfora de la oposición entre naturaleza y cultura, entre la exuberancia salvaje de la selva amazónica y la modernidad europea plasmada en la arquitectura y la monumentalidad de la ciudad (Herrera, 2023; Vidarte, 2023). Sin embargo, esta tradición representacional de lo que significa la experiencia de la modernidad es expandida y desafiada por producciones visuales de otros actores; muy especialmente, desde agentes políticos y culturales que son parte de los cambios que reconfigurarán la morfología y la sociedad iquiteñas a partir de la década de 1960.

Precisamente, este artículo se interroga por esas otras miradas sobre el ‘espacio fluvial’ iquiteño tomando como ilustración dos imágenes del corpus visual de dos de los artistas más destacados de la escena cultural amazónica peruana contemporánea: el fotógrafo Augusto Falconi (Yurimaguas, 1950) y el pintor Christian Bendayán (Iquitos, 1973). De esta manera, el texto articula dos preguntas principales: ¿cuál es la naturaleza de dicho ‘espacio fluvial’? y ¿de qué manera el examen de ciertas representaciones visuales contemporáneas ilumina su utilidad como concepto y permite una comprensión más amplia de este entramado acuático? Argumento que este concepto es particularmente útil en la comprensión de ciudades amazónicas al conectar

procesos globales que estructuran materialidades y prácticas espaciales con ecosistemas acuáticos particulares y formas subjetivas de apropiarse del espacio través de la memoria y la sensorialidad.

Para ayudar a responder estas preguntas utilizamos como ejemplo el análisis de dos imágenes sobre el ‘espacio fluvial’ iquiteño contemporáneo: “Chauchero cargando hielo” (c. 1980) y “Fuerza animal” (2019) de Augusto Falconi y Christian Bendayán respectivamente. Estas imágenes, aunque provienen de artistas, momentos de producción (una en los 80 y otra a finales de la década de 2010) y medios de creación diferentes (fotografía en blanco y negro, una, y óleo sobre planchas de metal, la otra), mantienen vasos comunicantes, contrastes y tensiones que enriquecen la comparación. Así, tal como se desarrollará más adelante, si bien los artistas pertenecen a generaciones diferentes, comparten entornos sociales y artísticos locales y ambos han sido testigos y representado las transformaciones del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Asimismo, como argumenta Giuliana Vidarte (2023) las prácticas, técnicas y temáticas de la fotografía y la pintura loretananas se han retroalimentado entre sí de manera significativa.

Con la finalidad de dar una muestra de la multiplicidad de voces y la complejidad de procesos imbricados en la producción visual del ‘espacio visual’ iquiteño, incluyo en el análisis cuatro componentes interrelacionados. Primero, una discusión teórica sobre la naturaleza y la utilidad del concepto de ‘espacio fluvial’. Segundo, la interpretación-reacción que como investigador realizo de las imágenes seleccionadas. Para ello, me inspiro en la propuesta fenomenológica que David Seamon (2014) desarrolla para la interpretación estética de una imagen del fotógrafo húngaro André Kertész del suburbio Meudon en el París de finales de la década de 1920. El análisis hermenéutico propuesto por Seamon coloca el énfasis en el encuentro entre el observador y la imagen artística como una experiencia estética que va más allá del análisis visual descriptivo hacia una comprensión sensible y participativa que deja abierta otras posibilidades. De esta manera, tercero, la in-

interpretación propuesta entra en diálogo con la narrativa que los propios artistas elaboran sobre sus composiciones. Para ello, he sostenido dos extensas entrevistas semiestructuradas en profundidad con cada uno de los artistas. El 3 de noviembre de 2022 y el 17 de julio de 2023 con Falconi en Iquitos. El 13 de julio y el 10 de noviembre de 2023 con Bendayán, en Lima y en Iquitos respectivamente. En ambos casos, una entrevista fue en el estudio de los artistas y la otra fue una entrevista caminada por diferentes lugares de Iquitos a los que hacen referencia sus obras. Recurrimos al recurso de la entrevista caminada como una herramienta para explorar de mejor manera la conexión entre el ser del artista y el lugar (Kinney, 2017). Finalmente, el cuarto componente incluye la elaboración de las principales líneas del contexto cultural y social de Iquitos en el cual se inscriben las representaciones visuales analizadas. Para ello, junto con la revisión de material documental, especialmente del semanario *Kanatari* producido por el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), se realizaron más de veinte entrevistas a artistas, gestores culturales, arquitectos e intelectuales en Iquitos. Cabe señalar que el análisis aquí ofrecido es parte de un proyecto exploratorio mayor por comprender la producción visual del ‘espacio fluvial’ iquiteño contemporáneo a partir de un conjunto de nueve imágenes de Falconi y Bendayán¹. El proyecto incluyó entrevistas fotográficas (fotoelicitación) con cuarenta habitantes de la ciudad y la exhibición de las imágenes y la interacción con las personas en el espacio público (parasitio) en el bulevar de la ciudad y una calle del barrio de Belén.

En lo que sigue, en un primer momento, discuto los conceptos de ‘producción social del espacio’ y ‘lugar’ para, a partir de ellos, proponer el de ‘espacio fluvial’. En un segundo momento, contextualizo el ‘espacio fluvial’ iquiteño y delimito la tradición preponderante que lo ha representado desde la pintura y la fotografía para, en un tercer apartado, describir, analizar y problematizar las representaciones visuales del ‘espacio fluvial’ de Iquitos que los artistas Falconi y Bendayán construyen a partir de dos de sus obras. Finalmente, retorno al concepto de ‘espacio fluvial’

para destacar su utilidad y transformaciones de cara a procesos de cambio en la ciudad.

2. Entre la producción social del espacio y la construcción de lugar: el ‘espacio fluvial’ de una ciudad amazónica

El marxismo y la geografía crítica enfatizan que el espacio —y la ciudad en particular— es producido por y a la vez contribuye a reproducir relaciones sociales existentes (Harvey, 1999; Lefebvre, 1991). Imbuido en la experiencia del urbanismo europeo del capitalismo industrial post-Segunda Guerra, Henri Lefebvre considera que el espacio social se produce por una relación dialéctica entre: i) *prácticas espaciales*, las cuales surgen de la asociación entre realidad diaria (rutinas) y realidad urbana (las rutas y las redes que enlazan lugares del trabajo, vida privada y ocio) y conforman el espacio de lo percibido; ii) *representaciones del espacio*, que constituyen las concepciones y el orden dominante por parte de los hacedores y planificadores de espacio (como el Estado, las empresas inmobiliarias o los estudios de arquitectos) y conforman el espacio concebido; y, iii) *espacios de representación*, los cuales remiten al espacio de la experiencia, de lo vivido a través de imágenes y símbolos por los habitantes de la ciudad, pero también al espacio de los artistas y de la imaginación, y pueden constituirse en lugares de resistencia al deber ser del espacio concebido.

Por otro lado, desde la fenomenología (Casey, 1996; Relph, 2009) y la geografía humanista (Lowenthal, 1961; Tuan, 2001) existe una larga tradición que explora la relación entre espacio, percepción y experiencia, según la cual las personas transformamos el espacio (esa apertura indiferenciada, siempre en movimiento y asociada con la libertad, pero también con lo amenazante) en lugar (la pausa que produce seguridad y estabilidad). En esta tradición, las personas tornamos el espacio en lugar mediante el uso de marcadores visuales, que pueden ser formaciones naturales (como una montaña prominente o el encuentro de dos ríos) o culturales (como la torre de un templo o un gran puente). Desde esta perspectiva, lugar es cualquier objeto que llama nuestra atención; una pausa en un

punto de interés es un lapso suficiente para crear una imagen del lugar (Tuan, 2001). Así, el lugar está siempre anclado a la experiencia (Casey, 1996) y las personas creamos lugar al inscribir en la memoria colectiva —mediante el nombrar y la construcción de imágenes— determinadas experiencias que forman un particular ‘sentido de lugar’ (Creswell, 2004).

En breve, mientras la mirada desde la producción del espacio coloca el énfasis en procesos estructurantes del capitalismo y el ejercicio del poder, la apuesta humanista destaca las dimensiones subjetivas de lugar. Como una manera productiva de tender puentes entre ambas tradiciones y complejizar la experiencia de ciudad en la Amazonía y sus representaciones, propongo el concepto de ‘*espacio fluvial*’ que será entendido como el entramado resultante entre una localización y ecosistema específicos —el bosque tropical amazónico caracterizado por una compleja red fluvial con altas temperaturas y humedad que sostiene una enorme aunque frágil biodiversidad—, el set material urbano en que hombres y mujeres, mestizos e indígenas, de grupos medios o sectores populares, desarrollan sus actividades cotidianas de cara a esta localización y ecosistema fluvial específicos, y el apego subjetivo y emocional que estos hombres y mujeres construyen sobre este particular lugar resultante.

De esta manera, siguiendo a Tim Creswell (2004), considero que la interrelación entre: i) ubicación espacial (‘localización’), ii) el escenario material que permite las interacciones y las prácticas diarias de hombres y mujeres en la ciudad (‘la configuración del lugar’) y iii) la apropiación subjetiva y emocional de estos espacios por las personas a través de la imaginación y la experiencia (‘sentido de lugar’), es crucial para comprender la forma en que el espacio es significado y transformado en lugar por las y los habitantes. En otras palabras, la morfología, las prácticas sociales y los imaginarios importan en la manera en que se construyen lugares específicos. En este juego de interrelaciones, las representaciones de lugar —especialmente las producciones visuales desde la pintura, la fotografía, el cine o, más re-

cientemente, las redes sociales— juegan un papel prominente en la formación de imaginarios colectivos que, a su vez, influenciarán en la configuración de prácticas espaciales y producción de materialidades.

En su investigación sobre poblaciones afrodescendientes en la región del Chocó, en el Pacífico colombiano, Ulrich Oslender (2002) utiliza el concepto de ‘espacio acuático’ para referirse a “las formas específicas en que elementos ‘acuáticos’ como los altos niveles de pluviosidad, los impactos de las mareas, las redes laberínticas de ríos y manglares, y las inundaciones frecuentes, entre otros, han fuertemente influenciado las formas de vida cotidiana” (p. 9).

De manera similar, el concepto de ‘espacio fluvial’ facilita la comprensión del entramado entre ecosistemas, morfologías urbanas, prácticas y rutinas espaciales e imaginarios que se producen por la ubicación y el desarrollo particulares de la ciudad amazónica de Iquitos. El ‘espacio fluvial’ está constituido por materialidades (como las casonas del malecón y las casas sobre palafitos en el barrio de Belén bajo), prácticas de trabajo (como las que realizan los estibadores o “chaucheros” y los conductores de botes con motores fuera de borda o “peque peque”), imaginarios (las imágenes sobre la época del *boom* cauchero o seres acuáticos como el bufeo) y sensorialidades (los reflejos del sol sobre el Itaya, las voces de las vendedoras de pescado o la fragancia del umarí); todos ellos elementos con los que las y los iquiteños construyen sus complejas identidades.

Este ‘espacio fluvial’ iquiteño —si bien central en su formación, desarrollo e identidad— no equivale a toda la ciudad²; espacialmente está constituido por: i) el área portuaria —que incluye el puerto de Masusa y el terminal pesquero— ubicada sobre el río Itaya en su encuentro con el Amazonas, ii) el malecón y la zona monumental y iii) el barrio ribereño de Belén Bajo (véase figura 1). Como toda producción social, el ‘espacio fluvial’ iquiteño está en constante transformación en tanto el río Amazonas se aleja —en su localización, prácticas sociales e imaginarios— de la ciudad.



Figura 1. El ‘espacio fluvial’ de Iquitos.

Fuente: NASA. *Vista satelital de Iquitos*, 2002, ISS004-E-12717. <https://eol.jsc.nasa.gov/SearchPhotos/photo.pl?mission=ISS004&roll=E&frame=12717>.

3. El ‘espacio fluvial’ iquiteño y su representación

La ‘fundación’ —tal como se entiende en la narrativa colonial hispanoamericana— de la ciudad de Iquitos, es un hecho disputado (Reátegui, 2014). Si bien algunos documentos históricos consignan la creación del asentamiento como una misión jesuita en 1757 bajo el nombre de San Pablo de los Napeanos, es el 5 de enero de 1863 la fecha oficialmente institucionalizada. Dicha fecha conmemora la llegada de la primera nave a vapor al por entonces recientemente construido terminal fluvial, durante el gobierno de Ramón Castilla, cerca de la confluencia de los ríos Itaya y Nanay con el Amazonas³.

Dichos vapores, encargados por la Marina de Guerra del Perú a astilleros ingleses, marcan —en la práctica y en el imaginario colectivo— la conexión de la región con circuitos globales. Efectivamente, el *boom* gomero —que va de 1870 a 1914— fue central para la naciente industria automotriz (Santos Granero y Barclay, 2002) y produjo un importante flujo de personas y bienes entre la región y Europa, a la par de provocar uno de

los mayores exterminios de poblaciones indígenas involucradas violentamente en la extracción de la goma (Chirif y Cornejo, 2009).

Al mismo tiempo, el evento revela la importancia del Estado como productor del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Su producción supuso, en términos relativos, una enorme inversión en recursos políticos y económicos, facilitados estos últimos por la bonanza fruto de la extracción y exportación del excremento de aves como abono para el agro europeo en plena industrialización (Santos Granero y Barclay, 2002). Desde el Estado se organizaron expediciones para navegar y mapear la red hidrográfica y la región, siguiendo la tradición colonial e ilustrada de clasificar los territorios, sus habitantes, animales y plantas bajo una óptica de extracción de recursos naturales (como la goma y, posteriormente, la madera y el petróleo), pero, además —y muy especialmente—, siguiendo el objetivo de marcar su poder como naciente república e intentar estabilizar los límites de una cambiante frontera de cara al expansionismo brasileño y de las pretensiones amazónicas del Ecuador y Colombia (Santos Granero y Barclay, 2002). Precisamente, con estos dos últimos

países el Perú entró en conflicto bélico e Iquitos —en el que se establecen una guarnición militar y una factoría naval— es imaginado desde Lima como último bastión de la civilización frente al espacio salvaje de la Amazonía y del Estado-nación de cara a los intereses de naciones vecinas. Orden civilizatorio y crisol de patriotismo serán justamente dos de los ejes sobre los cuales las élites regionales dramatizan las identidades de Loreto (Fuller, 2001).

Si bien culminó hace más de un siglo, el período de extracción gomera (entre 1870 y 1914) ha sido decisivo en la producción de un particular ‘espacio fluvial’ en Iquitos. Los procesos de extracción, acumulación y consumo que se dieron durante dicho período generaron una intensa circulación de personas, productos e ideas. Así, arribó a la por entonces pequeña localidad un número relativamente importante de inmigrantes europeos —especialmente españoles, portugueses e ingleses—, pero también judíos sefardíes procedentes de Marruecos y trabajadores chinos y del Brasil, además de muchos indígenas de diversos grupos etnolingüísticos amazónicos. Junto con las personas, circularon productos, gustos e ideas; goma y otros recursos naturales hacia Europa y los Estados Unidos; y trajes, perfumes y azulejos de retorno a Iquitos. La súbita riqueza que experimentaron algunas familias de la ciudad y la circulación de productos y estilos europeos, permitieron la construcción de casonas estilo *Art Nouveau* con ‘azulejo de fachada’ portugués o brasileño que constituyen la materialización de un discurso sobre la *Belle époque* iquiteña cargado de nostalgia. Un siglo después del inicio de la ‘época del caucho’, y gracias al esfuerzo del padre agustino Joaquín García —el mayor promotor cultural de Iquitos de la segunda mitad del siglo XX—, el Estado peruano declaró en 1985 Patrimonio Monumental de la Nación a un conjunto de 85 casas y monumentos del centro histórico de la ciudad (Pretell, 2019). El discurso patrimonial oficial —que guarda vigencia en un imaginario pasadista que se encuentra en organismos estatales, élites culturales, medios de comunicación y entidades privadas de promoción turística— invisibiliza otras formaciones materiales como, por ejemplo, la arquitectura de herencia indígena o

riberaña plasmada en las casas tipo balsa sobre pilotes que caracterizan el barrio de Belén bajo.

Hasta la década de 1960, buena parte de las imágenes visuales sobre Loreto e Iquitos fue producida por pintores y fotógrafos⁴ cuyos motivos centrales de composición eran: i) el río (epitomizado por el Amazonas) calmo e inmenso, representando la majestuosidad y exuberancia del paisaje y la riqueza de la naturaleza, y ii) la ciudad como espacio cosmopolita y europeo en el corazón de la Amazonía, con un énfasis en retratar los símbolos de una modernidad hegemónica, como lo son la Casa de fierro, el Hotel Palace, la Casa Morey, el malecón, la iglesia matriz o los barcos transatlánticos de lujo. Estas representaciones hegemónicas de espacio, que recrean la vieja oposición cultura-naturaleza y se inscriben en una mirada eurocéntrica de la producción visual, empezaron a ser puestas en cuestión por nuevos actores que emergían de una ciudad en transformación. Efectivamente, la década de 1960 marca el inicio del desarrollo institucional contemporáneo de la ciudad⁵; se crean, entre otras instituciones, la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, la Escuela de Bellas Artes, el Teatro Universitario Amazónico, la Dirección de Cultura y la Escuela de Música. En esos años, se consolida la lírica social de Germán Lequerica con la publicación de *La búsqueda del alba* (1957) y, muy especialmente, surge el grupo cultural Bubinzana. Integrado por los literatos Javier Dávila, Róger Rumrill, Teddy Bendayán, Manuel Tunjar, Isaías Gómez Linares y Jaime Vásquez Izquierdo, el grupo Bubinzana ha sido tal vez el movimiento cultural más importante de la Amazonía peruana, el cual reclamó una visión propia frente al “selvismo exotizante”. Junto con esta efervescencia social, cultural y política se inicia un acelerado, aunque poco planificado, crecimiento urbano⁶ y dinamismo económico con las primeras explotaciones petroleras en Loreto.

La década de 1990 es testigo de una profunda crisis económica e institucional en la región; familias de las élites culturales y económicas regionales migran hacia Lima o el extranjero, declina severamente la producción petrolera, a la par de que continúa el crecimiento demográfico y urbano⁷. Ante el debilitamiento de las institu-

ciones estatales, cobran importancia iniciativas culturales privadas desde empresas como Telefónica, el BBVA, la Alianza Francesa y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano o de movidas autogestionadas como lo fue la Asociación La Restinga y Estamos en la Calle⁸. En la década actual, la crisis institucional y la precariedad económica se han acentuado⁹, la población ha superado el medio millón de habitantes y la ciudad ha crecido desde el Nanay al norte, la laguna Moronacocha al oeste hasta bien adentrada la carretera Iquitos-Nauta por el sur. Sin embargo, a pesar de esta situación de crisis, o precisamente por ello, han surgido importantes iniciativas culturales, muchas de ellas lideradas e integradas por jóvenes, como son el Festival de Cine Selvático Flotante Muyuna o el colectivo feminista Yucas Bravas. Para ejemplificar nuevas formas de representación de este ‘espacio fluvial’ en transformación, a continuación se examinan dos obras, unas del fotógrafo Augusto Falconi y otra del pintor Christian Bendayán.

4. Falconi y Bendayán: expansión y ruptura representacional

La producción visual de estos artistas se inicia en dos períodos de transformación en la sociedad iquiteña: la de Falconi en los años 60 y la de Bendayán a finales de los 90. Una producción que, a partir del canon visual existente, expandirá y desafiará sus fronteras y contenidos. Si bien existe una distancia generacional entre ambos artistas, los vínculos que mantienen son estrechos. Vínculos que se han forjado desde la niñez de Christian Bendayán, en parte debido a que Teddy¹⁰, su padre, fue amigo personal de Falconi y compartió con él la vida cultural y bohemia iquiteña. No es casualidad que Bendayán haya sido curador, junto con Rodrigo Rodrich, de la muestra fotográfica de Falconi “Fotosociales. Retrato de Iquitos, 1960-1990”, organizada por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en 2018 en Iquitos y en 2019 en Lima. En verdad, es posible sostener que buena parte de la sensibilidad artística de ambos —que son, asimismo, autodidactas— se nutre de una experiencia espacial, social y cultural compartida de Iquitos; en otras palabras, ambos artistas han sido socializados en el entramado mor-

fológico, social y sensorial del ‘espacio fluvial’ iquiteño.

4.1. Falconi, la incorporación de la mirada callejera y la ampliación del ‘espacio fluvial’ representable

Nacido en Yurimaguas, Augusto Falconi no pertenece a las élites iquiteñas ni es extranjero del norte global. Por el contrario, Falconi llega a la ciudad de Iquitos en un viaje de casi 10 días en balsa con su madre —Josefa Flores Barbarán— en busca del reconocimiento paterno. Como recuerda el propio Falconi sobre su infancia:

Yo era lustrín [lustrabotas] primero, vendía cebolla podrida, me iba al mercado a limpiar cebollas, papas. Yo no me he quedado, siempre ganaba mi plata para comprarme mi chupete. Había un pan de Guatemala, así de grande, que costaba 20 centavos, y un chupete rojo 10 centavos, me ponía ahí al medio y comía, porque mi padre venía tarde. De ahí, ya he empezado a ser lustrín. (Falconi, 3 de noviembre de 2022)

En este espacio social del barrio de Belén se forma en el oficio como asistente de Alberto Flores Macedo, fotógrafo ambulante de la ciudad, y desde los catorce años se sumerge en lo que será la pasión de su vida:

Y en la esquina [en la calle Próspero en el barrio de Belén] era el estudio de [Miguel] Flores Macedo; yo le lustraba sus zapatos, y él me dice: ¿quieres aprender de fotografía? Bueno pues, le digo, ahí me he iniciado. (Falconi, 3 de noviembre de 2022)

A partir un largo quehacer como reportero gráfico en revistas locales como *Trinchera* (fundada por el poeta e intelectual Róger Rumrill) y *Proceso* (creada por el también poeta Javier Dávila Durand) en las décadas de 1960 y 1970, así como en periódicos de alcance nacional como lo son *La Prensa*, *La Crónica*, *Expreso*, *El Comercio*, *La República* y la revista *Caretas*, Falconi registra un paisaje urbano que le es familiar a la par que ayuda a familiarizar este paisaje entre los habitantes de la ciudad. Ciertamente, las imágenes de Falconi han gozado de amplia difusión en Iquitos; a través de los medios de prensa mencionados, pero también a través del semanario *Kanatari*, el más

importante de la Amazonía peruana y publicado por el CETA entre 1984 y 2017, de exhibiciones de su obra¹¹ y por su espacio *Fotosociales* que se mantuvo por décadas en circulación. *Fotosociales* ha sido su espacio más representativo y apareció por cinco décadas en los diarios *La Prensa*, *El Matutino*, *La Región* y *Pro y Contra* hasta independizarse y convertirse en una publicación semanal que retrata y celebra a la pequeña burguesía iquiteña. Como explica el mismo Falconi sobre *Fotosociales*: “para mí es la plataforma para difundir mi fotografía. Allí está lo que ha sido Iquitos, los personajes, su historia, las penas y las glorias del pueblo amazónico” (Rodrich, 2019, p. 187).

Entre 1970 y 1985 aproximadamente, Falconi desarrolló una extensa serie de fotografías sobre los chaucheros, uno de los personajes más icónicos del paisaje iquiteño y en la obra del artista. El chauchero es el estibador que en sus espaldas conduce la variada carga que se embarca y desembarca en los diversos y pequeños puertos de Iquitos, especialmente el de Belén que integra el circuito ribereño local a lo largo del río Itaya.

Siguiendo la propuesta fenomenológica de David Seamon señalada en la introducción, una lectura de la imagen del estibador cargando bloques de hielo en la antigua plazoleta del barrio de Belén (véase figura 2) destaca lo efímero, aquello que va a contracorriente. Así como en el poema “El guardián del hielo” de José Watanabe, en el que el hielo se derretirá bajo los rayos del sol a pesar de los esfuerzos de su guardián-niño que se prepara para crecer y enfrentar la vida, así es vano y a contracorriente el esfuerzo del chauchero, quien carga con trabajo bloques de hielo en la espalda en el calor de Belén. Es a contracorriente el esfuerzo del chauchero, esfuerzo que lo obliga a tensar las venas de sus piernas y pies y lo mantiene con la mirada absorta en el piso. No solo se derretirá el hielo, sino que, ni siquiera las miradas de la vendedora de pescado y los clientes en el mercado callejero se detendrán en él. Tal vez, el pescado terminará por pudrirse, en esa ciudad en la que todo es finalmente reclamado por la naturaleza; tal vez estos personajes permanecerán en esa suerte de submundo que bulle por debajo de los balaustres de la ciudad. A pesar de lo efímero, en una tarea casi inútil, el chauchero va a

contracorriente, persiste, se rehúsa a desaparecer como personaje que habita el mundo de Belén; seguirá llevando a tiempo el hielo que preserve, aunque sea por un breve tiempo, los alimentos. En su instantaneidad, la fotografía muestra su existencia, literal, de carne y hueso. ¿Qué vendrá luego? ¿Se derretirá el hielo? ¿Desaparecerá el chauchero —como Don Segundo Sombra en el paisaje de las pampas argentinas— del paisaje fluvial de Iquitos? Es una historia que la fotografía invita al observador a completar con sus propias fantasías sobre la ciudad y sus habitantes.



Figura 2. Augusto Falconi. “Chauchero cargando hielo” (c. 1980).

Fuente: Bendayán, Rumrill y Rodrich (2019, p. 76).

Sobre esta misma imagen, el propio artista destaca, por un lado, la belleza de la composición de la imagen y, por otro, la inexorable desaparición de ese personaje ante la irrupción de triciclos motorizados, símbolo de la precaria modernidad de la ciudad:

[...] es una imagen espectacular. No posa, nada. Y cada vez es [más] parte del río el chauchero, porque ya no hay más, ya se están muriendo, ahora todo traen en motocar [tuk tuk] del puerto. Antes desde el puerto lo llevaban hacia arriba, ese hielo lleva para poner en los

botes para los pescadores a congelar los peces. También eso se está perdiendo, dentro de poco ya no va a haber chaucheros. En ese tiempo no había motocar; había triciclo, cobraba muy caro. En cambio, el chauchero, 10 planchas de hielo, 20 planchas, agarra un cachuelo [poco dinero] y lleva. Ya ese hombre se habrá muerto. (Falconi, 17 de julio de 2023)

Tanto en sus fotografías periodísticas como en las de corte personal, el registro visual de Falconi incorpora elementos que expanden y renuevan las formas de representación del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Primero, la fotografía de Falconi expande los límites del ‘espacio fluvial’ tradicional al incorporar espacios más allá del malecón y la zona monumental de la ciudad; en particular, el barrio de Belén, sus calles, mercado y puerto a orillas del Itaya, hasta convertirlo en una suerte de *leitmotiv* en su obra. Prueba de ello es su temprana muestra *Belén en canoas* de inicios de los años setenta. Segundo, y de la mano con el anterior elemento, su registro no se centra únicamente en el retrato de las élites o de indígenas que actúan como personajes tipo, sino que incorpora a personas de los márgenes sociales de la ciudad. Así, retrata a ‘lustrines’ (niños lustrabotas, varios de los cuales fueron sus propios compañeros de infancia), canillitas, vendedores de fruta, habitantes del barrio de Belén y, muy especialmente, a los chaucheros. Finalmente, el registro de Falconi se produce desde el movimiento del caminante —con el disparado rápido, continuo y muchas veces desenfocado propio de la instantánea periodística— y hacia una calle en movimiento, tal como lo vemos en el retrato del chauchero en la plazoleta de Belén. La fotografía de Falconi sale del estudio, pero no para componer un paisaje majestuoso y calmo o una quimera de ciudad europeizante en medio de la Amazonía de anteriores registros visuales, sino para procurar capturar la efervescencia de la calle en una ciudad habitada por personajes que se ubican en lo más bajo de las jerarquías sociales iquiteñas. Al hacerlo, Falconi ilumina otros espacios y actores y nos ofrece una representación más compleja e íntima de la ciudad.

En conversación personal, Falconi sostiene que él ha retratado a estos personajes margi-

nales porque le nace, no por una reflexión consciente ni por una apuesta política surgida desde el grupo Bubinzana u otra organización artístico-política. Para Falconi, lo hizo porque él mismo experimentó esa marginalidad de niño. Así, ante la pregunta del porqué de su interés por retratar niños trabajadores, Falconi responde sin dudar y fuertemente emocionado: “porque ese soy yo, yo he sido esos niños; a esos niños los retrato con mucha ternura, porque son mis compañeros” (Falconi, 17 de julio de 2023).

Tal vez, antes que pensar a Falconi como un retratista, podríamos considerar su obra como una suerte de mediación cultural del ‘espacio fluvial’ iquiteño en tres ejes. Un primer eje de mediación que conecta los múltiples personajes que componen la sociedad iquiteña, desde su bohemia y clase política con sus carnavales, jaranas y mítines políticos, hasta aquellos ubicados en sus márgenes de la escala social realizando diversos oficios. Un segundo eje espacial, al conectar el río con la ciudad a través del barrio transicional de Belén bajo y sus personajes: regatones, vendedoras de pescado, tacacheras, humalinas y chaucheros. Finalmente, un eje temporal que conecta pasado y presente a través de hechos ocurridos en la ciudad —como el “Ómnibus hundido en la plaza 28” (1987)—, recreaciones de época que invitan a la nostalgia —como los “Extras durante el rodaje de Fitzcarraldo” (1981)— o el retrato de los propios chaucheros, esos personajes anacrónicos que van desapareciendo.

4.2. Bendayán y la deconstrucción, desestabilización y recomposición de los marcos narrativos del ‘espacio fluvial’

Proveniente de una familia de clases medias iquiteñas, Christian Bendayán se nutre de variados procesos sociales y culturales. Así, a través de su padre Teddy Bendayán, Christian conocerá la bohemia iquiteña y a buena parte de los artistas loretanos, incluyendo a Falconi (véase nota 10). Asimismo, Bendayán vivirá desde niño varias mudanzas: a los Estados Unidos, Lima, Iquitos y nuevamente Lima, donde actualmente reside. Esta rica experiencia migratoria lo expuso a diversas estéticas culturales, incluyendo el cine de David Lynch —y su fascinación por lo grotesco,

el lado perverso de lo humano y sus submundos— y el *rock* anglosajón. Durante su adolescencia en Iquitos, Bendayán experimentó, de un lado, la cultura de pares y las exigencias de la masculinidad viril (Fuller, 2001) en un colegio religioso de varones de clases medias de la ciudad. Por otro lado, junto con amigos de barrio, vivió distintas experiencias de ciudad, muy especialmente en Belén y en las riberas del Itaya.

Estas complejas experiencias, entre mundos femeninos y masculinos, mundos de clases medias y populares, mundos de estéticas globalizantes y mundos de imaginarios amazónicos en los que lo fantástico se incorpora en lo cotidiano, han enriquecido la propuesta plástica de Bendayán. Así, por ejemplo, ha experimentado con técnicas, materiales y soportes poco convencionales: costura, pintura fosforescente, acrílico, planchas de metal y azulejos; se ha nutrido del mundo visual de la cultura popular urbana con sus anuncios, tipografías, motivos y paletas de colores (incluyendo el fucsia); ha visibilizado a artistas populares y marginales como Ashuco, Lu.Cu.Ma o Luis Saquiray (Bendayán, 2009); y ha colocado a personajes transexuales en el centro del paisaje representado. En tal sentido, muchas de sus composiciones cuestionan los cánones de belleza y, sobre todo, el ojo masculino heterosexual desde el cual ha sido construida y erotizada buena parte de la tradición visual y paisajística amazónica¹³.

Efectivamente, la obra de Bendayán desafía el canon tradicional representacional del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Al descomponer, superponer y recomponer de manera explícita momentos históricos, técnicas, tradiciones, soportes de representación (que van desde la recreación de los dibujos de las expediciones botánicas hasta el uso del formato del mural y la incorporación de azulejos), personajes y motivos representacionales, Bendayán desestabiliza el orden modernizante con el cual se ha leído la ciudad en una serie de oposiciones: naturaleza/cultura, barbarie/civilización, selva/ciudad, hombre/mujer, pasado/presente. Además, mediante el uso deliberado de marcos —históricos (de la época del caucho y actuales), sociales (con la representación de diferentes individuos, incluyendo personas transgé-

nero, mestizas e indígenas) y materiales (fierro y azulejos)—, Bendayán advierte sobre los incessantes actos e intentos de enmarcar y definir la cultura urbana amazónica.

Si Falconi expande el espacio de lo representable, Bendayán explícitamente lo desestabiliza y recompone. Tomemos como ejemplo su composición dominada por un personaje con alas de mariposa, en alusión a la transformación, pero también a Otto Michael, el entomólogo cuyo nombre bautiza a una especie de mariposa amazónica (véase figura 3).

“Fuerza animal | Malecón de Iquitos” son las dos frases que, a modo de título en el extremo inferior derecho y junto con los colores sepia, y el delgado marco de la obra, refuerzan la idea de una postal de época de la ciudad. En este juego de marcos —el marco exterior que enmarca el marco del bulevar de Iquitos, pero, también, un marco temporal presente que delimita el período de bonanza cauchero—, es posible preguntarse por ¿qué es lo que se enmarca?, ¿qué es lo que se desea que sea visto, apreciado y circulado de la ciudad?: la explanada amazónica y el río —en un paisaje domesticado que nos recuerda los trazos del naturalista Otto Michael— y los símbolos de civilización y modernidad: los balaustres del malecón, los postes de alumbrado público y una escueta bandera representando a la patria. Sin embargo, el centro lo ocupa una poderosa imagen que se sale del marco, que se desborda, que ya no puede ser contenida, ocultada por más tiempo: una figura femenina transgénero con alas de mariposa (símbolo por excelencia de la transformación), yace caída y desnuda sobre el cemento, sobre un charco negro, tal vez del petróleo que ha hecho posible ese marco/quimera de modernidad.

Es decir, ya no pueden permanecer ocultas por más tiempo la violencia y la destrucción ambiental y social sobre las que ha sido producido cierto emblemático paisaje urbano de Iquitos, pero, sobre todo, es el cuerpo de un transexual; lo no clasificado, lo que se resiste a la oposición binaria hombre-mujer, lo que escapa al marco clasificatorio, al mariposario de los naturalistas —como lo fue el propio Michael—, al orden “natural” de las cosas y de los cuerpos.



Figura 3. Christian Bendayán, “Fuerza animal” (2019).

Fuente: Grupo de Investigación Antropología de la Ciudad, “Desafiando las representaciones hegemónicas: Falconi y Bendayán y el espacio fluvial iquiteño”, Pontificia Universidad Católica del Perú-Vicerrectorado Académico, 2024. <https://investigacion.pucp.edu.pe/grupos/antropologia-ciudad/noticia-evento/desafiando-las-representaciones-hegemonicas-falconi-bendayan-espacio-fluvial-iquiteno/>.

La mujer mira, con dolor —pero de manera serena— al espectador y lo interpela. Interpela la violencia que esconde ese paisaje aparentemente calmo —de aguas apacibles del río y la bandera caída sin movimiento—, que se va transformando por una tormenta, como lo sugiere el cielo encapotado. Ese ir transformando, ese rompimiento de los marcos que encorsetan cuerpos y naturaleza podría ser esperanzador: a los colores sombríos —grises y sepia— del paisaje se les opone la viveza de los colores de las alas de mariposa y el pálido rosado de los labios de la mujer. Recalco el gerundio del verbo, transformando, pues no hay un fin claro; lo que hay es movimiento permanente.

Reflexionando sobre su obra, Bendayán señala que ella representa la transformación de las personas en la ciudad; representa al

[...] hombre que desea ser mujer en una sociedad compleja como Iquitos. El que quiere salir de esta suerte de realidad dura y triste a veces y olvidarlo todo en una noche de discoteca, en una fiesta, en un carnaval. Y a la vez

es la representación de ese Iquitos que pareciera una especie de oasis contaminado, una especie de, como la llaman, isla bonita, pero ya destruida, sucia, marchita. Y la representación del bulevar en tonos sepia, grisáceos, con un cielo cargado de nubes, es una representación extraña. El bulevar siempre ha sido captado con el cielo más azul y las nubes más pomposas. Más bien le doy la vuelta a esa representación para mostrar este Iquitos, que es un oasis para el imaginario peruano, pero es un oasis ya contaminado, empozado de petróleo en la pileta. Y donde estos seres maravillosos como las mujeres trans o lo que llaman “las chivitas” en Iquitos; estos seres que son casi parte de una realidad que no es real, que es casi una fantasía, como un mito, son seres como mitológicos que viven, se mueven en las ciudades con sus transformaciones, en sus formas de ser, en su forma de sobrellevar la carga de una sociedad machista, homofóbica que discrimina por cualquier cosa, burlona y que es representada aquí como una mariposa. Este ser frágil que se transforma en un proceso que dura muchí-

simo más tiempo que lo que va a durar su vida como mariposa que sale de un capullo, que es árida, deja atrás estas otras capas que lo cubren y la mariposa se arrastra, intenta sobrevivir bañada de este petróleo, de este aceite viscoso que dificulta la movilidad de este sujeto maravilloso, mágico que está en pleno bulevar, con sus alas de mariposa, pero de fantasía, con piedras y aquí está arrastrándose. Arrastrándose ante la famosa pileta del bulevar [que] ...es para todos [los iquiteños] una ventana que marca el paisaje natural. (Bendayán, 13 de julio de 2023)

Aunque existen semejanzas y vasos comunicantes entre ambos artistas, son también evidentes ciertas diferencias. Delineo algunos elementos para la comparación. El primero está referido a los medios de creación en ambas obras: fotografía y pintura¹³. En Falconi, la fotografía —que es una fotografía callejera, fuera del estudio— ofrece la inmediatez del fotoperiodismo. La selección de ciertos temas y el uso del blanco y negro¹⁴ lo acercan a la fotografía social y, sobre todo, a la fotografía callejera. Así, por ejemplo, Róger Rumrill (2019) comparará a Falconi con el lente de Henri Cartier-Bresson; aunque Falconi declare no haber conocido el trabajo del fotógrafo francés (Falconi, 3 de noviembre de 2022). De formación autodidacta, Falconi aprende el oficio de su maestro de niñez Alberto Flores Macedo en las plazas de la ciudad y, muy especialmente, en su larga carrera como fotoperiodista. Frente a la inmediatez de la fotografía de Falconi y su presentación como producto finalizado¹⁵, la pintura de Bendayán emerge como un proceso nunca acabado, un proceso consciente de producción y composición de imágenes. De esta manera, por ejemplo, Bendayán parte y reelabora fotografías contemporáneas —realizadas por él mismo o por fotógrafos iquiteños como Leo Ramírez e Inon Sani— e imágenes históricas; postales como “Fuerza animal”, fotografías, como la realizada por Manuel Rodríguez Lira sobre muchachas boras con pinturas corporales (c. 1906), o pinturas como la serie del perfil del puerto de Iquitos realizadas por Otto Michael. En otros casos, retoma y repite personajes —ya sean históricos, como el Cristo de espaldas de César Calvo de Araújo, o anónimos, como las jóvenes que posan en

“Fila india” (2012)— y escenas, como es el caso del trabajo que realiza sobre “El descubrimiento del Amazonas” (1963) de César Calvo de Araújo. Además, vuelve a pintar la misma escena en otro formato y, por ejemplo, pasa del óleo sobre tela a las planchas de fierro (en el caso de “Fuerza animal”) o los azulejos (por ejemplo en “Fila india”) o la serigrafía sobre papel, como es el caso del detalle de la niña frente a la Casa de fierro (“Iquitos y Otto Michael III”, 2017) que es tomada de “Retrato de familia” (2014).

Aunque la crítica más contemporánea considera lo contrario y pone en evidencia la producción de la imagen fotográfica, la existencia de un proceso de selección de personajes, temas, encuadres, fondos, luces y sombras que destaca algunos elementos y oculta otros, Falconi narra sus fotografías desde el verismo y es leído en tanto tal. Sobre la imagen del chauchero cargando bloques de hielo en la espalda, Falconi considera que: “es una imagen espectacular. No posa, nada” (Falconi, 17 de julio de 2023). Lo que él hace es rescatar a un personaje que “se está perdiendo, dentro de poco ya no va a haber chaucheros” (Falconi, 17 de julio de 2023); “yo todo lo he hecho de mi propio ser, de lo que me parecía muy bonito para guardar a la posteridad como documento valioso de la historia amazónica” (Rodríguez, 2019, p. 187). Por otro lado, Bendayán deja la representación realista del espacio amazónico urbano, el retrato de personajes tipo cual catálogo de Panchito Fierro —como la serie titulada *Domingo de Ramos* que realizó en 2007— para adentrarse en la construcción de sus propios personajes, cual es el caso de “Fuerza animal”, que es “la representación de la transformación de las personas en la ciudad [...], el hombre que desea ser mujer en una sociedad compleja como Iquitos” (Bendayán, 13 de julio de 2023). Bendayán recurre a la composición de narrativas (o contranarrativas) mediante el uso de alegorías (Villar, 2014) en un ejercicio explícito que le permite descomponer previas imágenes para introducirlas, a veces de manera superpuesta, dentro de otros marcos históricos y estéticos y así dotarlas de nuevas y contrapuestas significaciones¹⁶.

Finalmente, el posicionamiento y la valoración frente al ‘espacio fluvial’ iquiteño que re-

presentan Falconi y Bendayán —y que, en dicha representación, colaboran a producir—, difiere. Siguiendo una línea más cercana al discurso del progreso, al ser consultado sobre el porqué de su elección de los chaucheros para realizar toda una larga serie, Falconi pone el énfasis en el drama corporizado de un ser humano degradado:

Porque es el esfuerzo del hombre, el esfuerzo físico del hombre. El hombre que no estudia, que no se educa termina siendo una bestia de carga. Mira cuántas planchas de hielo carga y mueren jóvenes, no llegan a los 50, se hernian, triste sus vidas de esos. El ser humano cuando no, como te digo, no se educa, no se prepara para la civilización, termina siendo bestia de carga. Es terrible. (Falconi, 2022)

Bendayán, de otro lado, destaca las contradicciones de un ‘espacio fluvial’ que se construye sobre la explotación de la naturaleza, de las personas indígenas y mestizas, de las mujeres y los transexuales. Al comentar el rótulo que da nombre a la obra analizada, indica que proviene de una famosa postal de época titulada “Indios antropófagos”:

Y es una postal que presenta a un hombre caminando, empujando unas carretas y dice “fuerza animal” y es eso, la fuerza todavía de esa naturaleza ante todas esas dificultades: una frase que de algún modo elogia como discrimina. Y quedan ahí las dos sensaciones. (Bendayán, 13 de julio de 2023)

5. A modo de cierre: el ‘espacio fluvial’ y su transformación

He sostenido que la noción de ‘espacio fluvial’ es una forma provechosa de poner en diálogo las ideas sobre la ‘producción del espacio social’ de Lefebvre con las de ‘lugar’ de Creswell; de conectar estructurantes procesos globales signados por las visiones de poder de los hacedores de espacio con significaciones subjetivas construidas desde la memoria y la experiencia sensorial de los artistas y las personas de a pie. Así, el ‘espacio fluvial’ remite a circuitos globales de mercancías y personas, prácticas sociales y representaciones del espacio que procuran materializar concepciones desde las élites económicas y políticas y se han plasmado en puertos, cartografías, diseños urba-

nos y una arquitectura particular que supone los desplazamientos y las representaciones de ciertos cuerpos, siguiendo una jerarquía social racializada y generizada de Iquitos. Sin embargo, el ‘espacio fluvial’ también refiere a un ecosistema amazónico aprehendido mediante los sentidos, y forma el sustrato para la construcción de estéticas e imaginarios subjetivos, aunque colectivos: aromas, temperaturas, sonidos, texturas, colores, pieles, cuerpos.

Con este marco, podemos leer las producciones visuales de Falconi y Bendayán. Por ejemplo, “Chauchero cargando hielo” conecta las economías ribereñas locales que abastecen de pescado a la ciudad y formas de trabajo ambulatorio, con una sensorialidad que remite a tonos de piel, determinada temperatura y humedad del ambiente, olores particulares, modos de hablar y expresiones particulares, rugosidades del piso, figuras moldeadas de los balaustres de la plazuela; todos ellos elementos con los que se constituye el “sentido de lugar” de Belén. La imagen, además, podrá conectar con procesos e historias más globales que hablan de la formación de un barrio anfibio a orillas del Itaya poblado por indígenas ribereños, poblaciones migrantes de origen andino o extranjeros del Brasil, Colombia y China que brindaban mano de obra y servicios a la ciudad de Iquitos, por aquel entonces asentada de orillas de un brazo del Amazonas. La imagen nos habla así también de determinadas formas de penetración capitalista y conexión con economías globales a través de la explotación gomera y las transformaciones que experimenta el barrio.

De manera similar, “Fuerza animal” de Bendayán alude a las formas en que los naturalistas clasificaban a personas, flora y fauna amazónicas, los modos de representación de dichas clasificaciones mediante postales de época, la explotación petrolera y la degradación ambiental que ocasiona, los precarios símbolos de modernidad, así como a la violencia ejercida sobre las personas trans en una ciudad hipersexualizada a la par de homofóbica. Una compleja representación con la pileta del bulevar de Iquitos como centro; un ícono que ha marcado la memoria y la imaginación de muchos de sus habitantes, tal como lo explica el propio Bendayán:

La pileta del bulevar ha acompañado tantas noches de bohemia, de tantos iquiteños y de mi generación, mi grupo de amigos y que hemos fantaseado tantas interpretaciones sobre esta pileta y una de las cosas que siempre hemos dicho que es la puerta del tiempo en Iquitos. Esta es la puerta que uno atraviesa y va a pasar otros tiempos. Y por aquí vienen de vez en cuando personajes fantásticos que vienen a quedarse, a crear historias y a poner de cabeza la ciudad. (13 de julio de 2023)

Si bien en este artículo lo utilizo para comprender dinámicas en Iquitos, considero que el concepto de ‘espacio fluvial’ es útil no solo para comprender ciudades amazónicas. Como parte de las “humanidades medioambientales” y el “giro oceánico”, han empezado a emerger unas “humanidades azules” (“*blue humanities*”) que prestan atención al vínculo entre humanos con ambientes líquidos (Blackmore y Gómez, 2020). Esta nueva literatura sobre las ecologías líquidas coloca el énfasis en el encuentro/desencuentro entre dimensiones epistemológicas occidentales e indígenas. El concepto de rango intermedio de “espacio fluvial” coloca en el centro una ecología politizada que permite articular procesos estructurantes y globales como la circulación de materias primas, con dinámicas regionales como el crecimiento urbano y locales como las formas subjetivas de construir sentidos de lugar. El ‘espacio fluvial’ permite acompañar tanto a poblaciones mestizas como indígenas en un mismo marco conceptual y espacial, además de examinar las relaciones de poder y jerarquización que se establecen. Permite, asimismo, integrar antes que separar la ciudad con sus entornos ecosistémicos y, por ejemplo, examinar la relación —domesticación, degradación, invisibilización, recuperación— con los ríos; en otras palabras, las maneras en diferentes grupos crean una “segunda naturaleza” y una experiencia vicaria. El concepto, además, implica un explícito llamado interdisciplinar para la comprensión de la producción de paisajes, prácticas sociales y formas de representar y sentir.

No obstante, como todo producto social, no debemos considerar al ‘espacio fluvial’ y sus representaciones como una cristalización inamo-

vible, sino como un proceso en cambio constante. En las tres últimas décadas, el ‘espacio fluvial’ iquiteño examinado se está transformando sustancialmente en tanto la ciudad —y sus prácticas espaciales, imaginarios y sensorialidades— se aleja del río. La población de Iquitos ha pasado de cerca de 60.000 habitantes en 1961, la década en que surge el grupo Bubinzana, a medio millón, lo que la convierte actualmente en la novena ciudad más poblada del Perú. Y el crecimiento físico y las dinámicas espaciales de la ciudad se desplazan hacia el sur, en el distrito de San Juan y con la carretera a Nauta como su nuevo eje. El “río se aleja”, no solo en términos geográficos desde los años ochenta, al retirarse el Amazonas hacia el norte (García y Bernex, 1994), sino también en términos sociales; antiguas prácticas como la fiesta de San Juan —y sus saltos del ‘shunto’ o fogatas en la calle— y los carnavales junto al río, son reemplazados por nuevas prácticas en otras zonas de la ciudad y con distintos nodos de encuentro y socialización con sensorialidades muy diferentes; tal es el caso de la plaza Quiñones o el recientemente creado *mall*. Tal como explica el propio Bundayán sobre la composición de “Fuerza animal”:

En el cuadro intento que nada interrumpa el paisaje marcado. Compositivamente, es un atrevimiento haber dejado un elemento principal, ese vacío al centro. Y lo hago porque el paisaje finalmente es el motivo principal de este cuadro: la selva, el riesgo, la selva triste, la selva oscura, lejana, como un río que va desapareciendo, un río que se va yendo. (Bundayán, 13 de julio de 2023)

‘Espacio fluvial’ —en tanto materialidad, práctica espacial, representación y concepto— se transforma y es necesario continuar comprendiéndolo de cara a sus nuevos habitantes con sus nuevos sueños, estéticas y formas de representación y producción de la ciudad.

Agradecimientos

Agradezco a Claudia Duque, Laura Soria y Morgana Herrera, por sus agudos comentarios a una primera versión del texto, así como a las personas que revisaron el manuscrito de manera anónima.

Notas

- 1 La selección completa de las obras examinadas en la investigación puede encontrarse en: <https://investigacion.pucp.edu.pe/grupos/antropologia-ciudad/producto-de-difusion/interpretaciones-las-imagenes-seleccionadas-del-espacio-fluvial-augusto-falconi-christian-bendayan/>.
- 2 La ciudad, que alberga alrededor de medio millón de habitantes y es la novena más poblada del país, se organiza en cuatro distritos. Al norte, el distrito de Punchana, en donde se ubican los principales puertos que conectan Iquitos con diferentes localidades del Amazonas. Iquitos centro es el nodo político-administrativo tradicional, ha sido el espacio de la élite y en él se erige la zona monumental, objeto privilegiado de representación visual. Sin embargo, su importancia demográfica, política y comercial cede frente al distrito de San Juan Bautista, ubicado hacia el sur, donde corre la carretera que conecta a Iquitos con el puerto de Nauta. Finalmente, al sureste, en las orillas del río Itaya, se ubica Belén, espacio de poblaciones ribereñas e inmigrantes que proveían de mano de obra y servicios a la ciudad.
- 3 La escena que crea el notable pintor e intelectual iquiteño César Calvo de Araújo, “La llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla y el izamiento del pabellón nacional en la aldea de Iquitos” (c. 1963) en el mural al interior del palacio Municipal de Maynas —mural que décadas después fue destruido— es parte fundamental del imaginario iquiteño ilustrado. Véase detalle del destruido mural en: <https://diariodeiqt.wordpress.com/2010/05/27/calvo-de-araujo-en-los-suelos-y-en-los-techos/#-jp-carousel-3983>.
- 4 Incluyendo a artistas loretanos canónicos como César Calvo de Araújo o Antonio Wong Rengifo; pero también a fotógrafos anteriores, como los españoles afincados en Iquitos a inicios del siglo XX, Manuel Rodríguez Lira y Victoriano Gil Ruiz, cuyas imágenes, ya sea en fotografías o tarjetas postales, alcanzaron circulación a escalas local, nacional e internacional (La Serna y Chaumeil, 2016).
- 5 Conversación personal con la destacada actriz de teatro y profesora loreтана Marina Díaz. Véase también Panduro (2024).
- 6 La ciudad se expande hacia el sur y la población pasa de un poco menos de 60.000 habitantes en 1961 a más de 110.000 en 1972.
- 7 En 1993 Iquitos había sobrepasado los 270.000 habitantes.
- 8 De todas estas instituciones e iniciativas, solo se mantiene la del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Además, el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), la asociación cultural dirigida por el padre Joaquín García por cuarenta años y que fue la más importante de la Amazonía peruana, se disolvió hacia el año 2020.
- 9 Por ejemplo, según el Índice de Competitividad Regional elaborado por el Instituto Peruano de Economía, Loreto ocupa el último lugar en el país por cuarto año consecutivo, con los indicadores más bajos en aspectos clave como provisión de agua (con escasas 8,7 horas continuas en promedio al día), hogares con acceso a electricidad, agua y desagüe (29,2%), acceso a telefonía e internet móvil (53,6%), gasto real per cápita mensual (de solo S/589), rendimiento escolar en primaria (2,0%) y secundaria (1,1%), colegios con acceso a servicios básicos (6,6%) e internet (24,3%); véase <https://ipe.org.pe/loreto-es-la-region-menos-competitiva-por-cuarto-ano-consecutivo/>. Asimismo, que un Gobernador Regional esté en prisión sentenciado por corrupción y que el hospital regional esté sin funcionamiento por cerca de diez años hablan de la precariedad institucional existente.
- 10 Teddy Bendayán fue un destacado animador de la vida cultural y política iquiteña: antropólogo, poeta, dueño de radio Amazonas con un espacio diario en el aire, político que llegó a ser Diputado por Loreto por el partido Acción Popular y miembro del grupo cultural Bubinzana.
- 11 Por ejemplo, la temprana y emblemática muestra individual *Belén en canoas* (c. 1973) organizada por el CETA y la exhibición *La bohemia se divierte* (2013), presentada por la Universidad Científica del Perú en Iquitos, la cual da cuenta de la variada y ac-

tiva vida musical y artística de la ciudad, incluyendo artistas extranjeros como Klaus Kinski, Mick Jagger y Claudia Cardinale en la filmación de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog.

- 12 Véase, por ejemplo, *Indios antropófagos*. [*Anthropophagous indians*] (2019), una obra al óleo sobre planchas de metal de 295 por 485 cm que formó parte de la muestra llevada a la Bienal de Venecia. En ella aparecen nueve jóvenes trans desnudas con lanzas y el cuerpo tatuado prendiendo fuego a la icónica Casa de fierro (coronada con el rótulo "Night Club de Iquitos") de la plaza de Armas y con una selva en llamas de fondo; véase <https://www.visit-venice-italy.com/biennale-venice/2019/christian-bendayan-indios-antropofagos-venice-biennale-art.html>.
- 13 En su análisis de la tradición paisajista loreta, Giuliana Vidarte (2023) nota la fluidez entre fotografía y pintura, y el préstamo mutuo de temas (el río, las restingas, el puerto de Belén), formas compositivas (canoeros empujados ante la inmensidad del bosque) y técnicas (juegos de luz y sombra, reflejos simétricos entre el río y el cielo). Asimismo, ambos formatos han tenido amplia circulación y han servido para construir y difundir determinados imaginarios sobre el 'espacio fluvial' iquiteño a través de postales, revistas de variedades y actualidad y exhibiciones, como las de *Belén en Canoas* y *Fotosociales* de Falconi o las exposiciones tempranas de Bendayán en Iquitos, *Un pueblo sin tiempo*, *Virgenes, putas y travestis* y *Los pecadores*.
- 14 Cabe indicar que, como se señaló anteriormente, Falconi no solo retrató personas de sectores populares en los márgenes del 'espacio fluvial' iquiteño; gran parte de su trabajo lo dedicó a retratar personalidades y eventos de las clases medias iquiteñas. Así mismo, si bien tiene mucho trabajo en color, las fotografías que han circulado en exposiciones (incluyendo la exhibición y el libro resultante *Augusto Falconi. Fotosociales. Retrato de Iquitos, 1960-1990*) son en blanco y negro, posiblemente por consideraciones estéticas de los curadores.
- 15 Si bien Falconi innovó en el proceso de revelado para abreviar pasos y abaratar costos y, para el caso de la venta de sus fotografías de eventos sociales, las enmarcaba en cartulina, él no intervino mayormente sus fotografías (Falconi, 17 de julio de 2023).
- 16 Es cierto que, en muchos casos, las y los habitantes de Iquitos leen sus obras siguiendo los mismos parámetros de veracidad que los utilizados para leer las imágenes documentalistas como las de Falconi. Así, por ejemplo, en la interacción en el espacio público (parasitio) que se realizó en el malecón y una calle de Belén, varias personas se preguntaban si el perfil de fondo en "Fila india" era Iquitos, pues, entre otros elementos, el color celeste del río no corresponde al barroso tono que tienen el Itaya o el Amazonas.

Referencias bibliográficas

- Bendayán, C. (2009). *Recuerdo de Iquitos*. Estruendomudo.
- Bendayán, C. (2019). Augusto Falconi. Retrato de Iquitos. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (pp. 19-35). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Bendayán, C. (2023, julio 13). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Iquitos). Ms.
- Bendayán, C. (2023, noviembre 10). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Lima). Ms.
- Bendayán, C., Rumrill, R. y Rodrich, R. (2019). *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Blackmore, L. y Gómez, L. (2020). Beyond the Blue. Notes on the Liquid Turn. En L. Blackmore y L. Gómez (Eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (pp. 106-124). Routledge.
- Casey, E. (1996). How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena. En S. Feld y K. Basso, *Senses of place* (pp. 13-52). School of American Research Press.
- Chirif, A. y Cornejo, M. (2009). *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, International Work Group for Indigenous Affairs, Universidad Peruana de Ciencias.
- Creswell, T. (2004). *Place: a short introduction*. Blackwell.

- Falconi, A. (2022, noviembre 3). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Iquitos). Ms.
- Falconi, A. (2023, julio 17). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Iquitos). Ms.
- Fuller, N. (2001). *Masculinidades: cambios y permanencias*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- García Sánchez, J. y Bernex de Falen, N. (1994). *El río que se aleja: cambio del curso del Amazonas. Estudio histórico-técnico*. Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana.
- Harvey, D. (1999). *The limits to capital*. Verso.
- Herrera, M. (2023). Comentario a Giuliana Vidarte. Belén como marco para representar la fotografía. En L. Cannock, *El arte fotográfico en el Perú. Balance y perspectivas 2018-2020* (pp. 153-162). Pontificia Universidad Católica del Perú, KWY.
- Kinney, P. (2017). Walking interviews. *Social Research Update* 67, 1-22. https://doi.org/10.1007/978-981-10-2779-6_28-1
- La Serna, J. y Chaumeil, J.-P. (2016). *El bosque ilustrado. Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana (1868-1950)*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, Instituto Francés de Estudios Andinos, CNRS, Centre EREA du LESC, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lowenthal, D. (1961). Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology. *Annals of the Association of American Geographers* 51(3), 241-260. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.1961.tb00377.x>
- Ortiz, J. (2014). Iquitos: ciudad y puerto en el siglo XIX. En R. Varón Gabai, C. Maza, R. Varón Gabai y C. Maza (Eds.), *Iquitos* (pp. 22-29). Telefónica.
- Oslender, U. (2002). Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'. *Scripta Nova* 6(115). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-115.htm>
- Panduro, M. (2024). *Nunca antes y nunca después. Memorias de Iquitos en siete personajes*. Ukamara.
- Pretell, B. (2019, noviembre 6). Iquitos monumental: monumentos representativos de la época del caucho. Texto curatorial. https://www.facebook.com/arquitecturaperuana/posts/iquitos-monumental-exposici%C3%B3n-y-conversatoriomonumentos-representativos-de-la-%C3%A9poca/2478342329073300/?locale=es_LA (recuperado el 25 de septiembre de 2024)
- Reátegui, M. (2014). Iquitos: sobre fundaciones y opiniones encontradas. En R. Varón Gabai y C. Maza (Eds.), *Iquitos* (pp. 30-37). Telefónica.
- Relph, E. (2009). A pragmatic sense of place. *Environmental and Architectural Phenomenology*, 20(3), 24-31.
- Rodrich, R. (1996). Entrevista a Augusto Falconi. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (pp. 186-189). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Rodrich, R. (2019). Entrevista a Augusto Falconi. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (págs. 186-189). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Rumrill, R. (2019). Augusto Falconi: el ojo mágico amazónico. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (pp. 13-15). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Santos Granero, F. y Barclay, F. (2002). *La frontera domesticada: historia económica y social de Loreto, 1850-2000*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Seamon, D. (2014). Looking at a photograph - André Kertész's 1928 Meudon: interpreting aesthetic experience phenomenologically. *Akademisk*, 9, 4-18. <https://doi.org/10.5278/ojs.academicquarter.v0i09.3268>
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Tuuki, E., Jokinen, P. y Kalliola, R. (1996). Migraciones en el río Amazonas en las últimas décadas, sector confluencia ríos Ucayali y Marañón - isla de Iquitos. *Folia Amazonica* 8(1), 111-130. <https://doi.org/10.24841/fa.v8i1.306>

- Vidarte, G. (2023). Fotografías de Belén. La creación de una tradición paisajística regional y su reinterpretación en el siglo XX. En L. Cannock, *El arte fotográfico en el Perú. Balance y perspectivas 2018-2020* (pp. 138-153). Pontificia Universidad Católica del Perú, KUY.
- Villar, A. (2014). Los caminos del Edén. Alegorías, selvas y laberintos en la pintura reciente de Christian Bendayán. En C. Bendayán, *Bendayán. Crónicas del paraíso. Obra MMXI - MMIV* (pp. 25-37). Madriguera.