

Representaciones visuales del paisaje loreto: de la autenticidad al sentido de lugar

Visual Representations of the Loreto Landscape: From Authenticity to the Sense of Place

Gerardo Castillo Guzmán*

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

castillo.gm@pucp.edu.pe

ORCID: 0000-0002-2854-5585

Citar como: Castillo Guzmán, G. (2025). Representaciones visuales del paisaje loreto: de la autenticidad al sentido de lugar. *Desde el Sur*, 17(3), e0056.

RESUMEN

Existe una importante tradición visual que, desde la pintura y la fotografía, ha representado la región amazónica de Loreto y la ciudad de Iquitos. Mediante la discusión de los conceptos de paisaje, autenticidad y sentido de lugar, el objetivo del artículo es analizar dicha tradición y nuevas formas emergentes de representación. Para ello, se han analizado imágenes canónicas y entrevistado a más de 15 artistas contemporáneos. Se argumenta que: i) esta tradición está anclada en el paisajismo, ii) el reclamo de autenticidad de estas imágenes estaría logrado por su capacidad de mimetizar el paisaje representado, y iii) han surgido artistas que deconstruyen paisajes previos que desestabilizan regímenes visuales hegemónicos de manera explícita. El texto concluye en la necesidad de pasar del énfasis en la autenticidad a una comprensión de los sentidos de lugar corporalizados de los que emergen las representaciones visuales.

PALABRAS CLAVE

Pintura, fotografía, paisaje, autenticidad, sentido de lugar, Amazonía

* Autor corresponsal: Gerardo Castillo Guzmán, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Correo: castillo.gm@pucp.edu.pe

ABSTRACT

There is a significant visual tradition that, through painting and photography, has represented the Amazonian region of Loreto and the city of Iquitos. By discussing the concepts of landscape, authenticity, and sense of place, this article aims to analyze this tradition and new emerging forms of representation. To this end, canonical images have been analyzed and more than fifteen contemporary artists have been interviewed. It is argued that: i) this tradition is anchored in landscape painting, ii) that the authenticity of these images is achieved through their ability to mimic the landscape depicted, and iii) that artists have emerged who deconstruct previous landscapes, explicitly destabilizing hegemonic visual regimes. The article concludes with the need to shift from an emphasis on authenticity to an understanding of the embodied senses of place from which visual representations emerge.

KEYWORDS

Painting, photography, landscape, authenticity, sense of place, Amazonia

Introducción

De acuerdo con la visión del literato e intelectual amazónico Róger Rumrill¹, desde aproximadamente los inicios de la década de 1960 la narrativa y la poesía loretanas han realizado esfuerzos por alejarse del paisaje para colocar en el centro de su atención al hombre amazónico y sus dramas. Ello ocurre, primero, con la irrupción del grupo Bubinzana² —y su rechazo al «selvismo» exotista, practicado tanto por artistas e intelectuales foráneos como por pintores y autores regionales anteriores— y, posteriormente, con la lírica de fuerte compromiso social de Germán Lequerica y la aparición, en 1979, del grupo Urcututu con los poetas Ana Varela y Carlos Reyes. La aparición de una narrativa urbana, con autores como Paco Bardales, Marco Antonio Panduro Gonzales o Cayo Vásquez, continuará ese alejamiento del paisaje para dedicarse a explorar la sordidez de la sociedad iquiteña.

1 Charla de Róger Rumrill en la Feria del Libro de Loreto 2023. Iquitos, 16 de octubre de 2024.

2 El grupo Bubinzana ha sido tal vez el movimiento cultural más importante de la Amazonia peruana. Además del propio Rumrill, fue integrado por los literatos Javier Dávila, Teddy Bendayán, Manuel Tunjar, Isaías Gómez Linares y Jaime Vásquez Izquierdo.

A diferencia de lo experimentado por la literatura, las representaciones visuales loretananas —en particular, desde la pintura y la fotografía— han estado y siguen estando profundamente ligadas e interpretadas en función de la noción de paisaje. Si bien el paisajismo está presente en muchas otras tradiciones, domina en la pintura y la fotografía loretananas en grado tal de haberse convertido casi en su sello de identidad (Vidarte, 2023).

En este texto discuto algunas ideas sobre las representaciones visuales contemporáneas de la región amazónica de Loreto y su capital, la ciudad de Iquitos, desde la pintura y la fotografía. Sostengo que buena parte de estas representaciones han seguido y siguen una tradición paisajista y que, desde la narrativa de varios de las y los artistas entrevistados, dicho paisaje se construye y se interpreta desde el eje de la autenticidad. Es decir, el paisaje sería lo auténticamente amazónico, y la legitimidad de la representación producida por los artistas se lograría desde una experiencia íntima, prolongada y corporizada a partir de las vivencias forjadas en lo que llamo el «espacio fluvial» iquiteño (Castillo Guzmán, 2025). Sin embargo, más contemporáneamente, dicha tradición es cuestionada por artistas que desestabilizan y deconstruyen marcos históricos y temáticos del canon paisajístico amazónico para plantear lecturas complejas que van más allá del verismo. Para ello, el texto discute, a modo de ejemplo, la obra *Fuerza animal* del pintor, curador y gestor cultural Christian Bendayán (Iquitos, 1973) y la coloca en diálogo con trabajos de reconocidos artistas loretananos como lo son Nancy Dantas, Gino Ceccarelli y Enrique Pezo.

Este artículo presenta resultados iniciales de un proyecto exploratorio aún en marcha titulado «La ciudad y el río: representaciones del “espacio fluvial” en una ciudad amazónica. Economía visual de Iquitos 1960-2020»³ y recoge algunas ideas avanzadas en la ponencia «Del paisaje y la autenticidad al sentido de lugar: el “espacio fluvial” en la pintura y la fotografía de Iquitos contemporáneo» (Castillo Guzmán, 2024), presentada en el I Congreso de Arte Amazónico organizado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 2023. Para la elaboración del marco en que se inscribe la economía visual analizada, se sostuvieron entrevistas semiestructuradas a profundidad con más de 20 artistas,

3 El proyecto fue ganador del Concurso Anual de Investigación 2021 de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Si bien se ha entrevistado a diversos artistas y examinado parte de su obra para establecer el contexto en que emergen las representaciones visuales iquiteñas, el proyecto se ha centrado en el análisis de la producción del fotógrafo Augusto Falconi (Yurimaguas, 1950) y del pintor, curador y gestor cultural Christian Bendayán (Iquitos, 1973). Ver: <https://investigacion.pucp.edu.pe/grupos/antropologia-ciudad/proyecto/la-ciudad-rio-representaciones-iquitos-siglo-xx/>

gestores culturales, arquitectos e intelectuales en Iquitos⁴, y se revisó material —escrito y visual— de archivos, muy especialmente proveniente del semanario *Kanatari*, producido por Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA) entre 1980 y 2017. Con Christian Bendayán se sostuvieron dos extensas entrevistas, el 13 de julio y el 10 de noviembre de 2023. La primera 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). La segunda entrevista se realizó en su estudio en Lima.

Aunque este estudio no fue sometido a la evaluación de un comité de ética institucional, se adoptaron rigurosamente principios éticos para la investigación con personas. Así, los procedimientos fueron realizados respetando las normas éticas concordantes con la Declaración de Helsinki. Se obtuvo el consentimiento informado de todas las personas entrevistadas, quienes fueron debidamente informadas sobre los objetivos del estudio, el uso de sus testimonios y su derecho a desistir en cualquier momento sin repercusiones. Para proteger su privacidad, los datos personales fueron tratados con estricta confidencialidad y la información recolectada fue utilizada exclusivamente con fines académicos y de publicación, respetando en todo momento la dignidad, la autonomía y el bienestar de las y los participantes.

En lo que sigue del texto, en la sección segunda, explico brevemente el debate teórico sobre la construcción del paisaje y la noción de autenticidad desde la tradición occidental. En un tercer acápite, delinearé la manera particular en que las representaciones visuales han construido el paisaje loreto, para, en un cuarto momento, presentar la irrupción de otras miradas que desafiarán los marcos históricos, temáticos y compositivos desde los cuales el paisaje iquiteño ha sido construido. Para ello, tomo como ejemplo la obra *Fuerza animal* de Bendayán y la analizo en diálogo con producciones de algunos artistas loreto contemporáneos. Finalmente, concluyo el texto con la invocación de cambiar del énfasis

4 Las entrevistas fueron realizadas entre 2022 y 2025. Para la elaboración de una muestra no probabilística de artistas loreto contemporáneos se han tenido en cuenta criterios de género, ámbitos de circulación (local, nacional e internacional), formato de creación (fotografía y pintura) y formación artística (con formación académica y autodidactas). A cada artista se le solicitó un grupo de imágenes de sus obras que hiciera referencia al «espacio fluvial» iquiteño (Castillo Guzmán, 2025) y se conversó sobre dichas imágenes. Las entrevistas se estructuraron alrededor de tres ejes: i) la formación, la producción y la circulación del artista; ii) la relación de la obra con el espacio, incluyendo al río y el cuerpo; y iii) la relación del artista con la escena cultural local. Las entrevistas han sido codificadas y trabajadas mediante el programa de análisis cualitativo ATLAS.ti.

en el examen del paisaje y su autenticidad al de la exploración de los «sentidos de lugar» (Creswell, 2004), como una manera de inscribir las representaciones visuales en el mundo de las experiencias colectivas.

La construcción del paisaje

Dentro de la tradición occidental, *paisaje* es un concepto complejo que conecta con, al menos, tres polos de significación. Un primer significado está referido a una representación visual, como, por ejemplo, una pintura realizada con técnicas de composición que privilegian el segundo plano que se eleva hacia el horizonte. Sin embargo, en una segunda acepción, *paisaje* comprende al territorio que se abarca desde un punto de vista particular. De esta manera, es posible decir que una persona «observa un paisaje». Finalmente, por lo menos en las lenguas latinas, *paisaje* alude la propiedad de compartir dicho territorio común, tal como hacen referencia los términos de *pais* (pago, territorio) y *paisano* (habitante de un pago, territorio).

De esta manera, todo paisaje supone un punto de vista que delimita el territorio en tanto espacio y apropiación de este espacio a través de la interacción entre acciones humanas y la naturaleza. Es así como el paisaje incluye tanto la percepción de esta apropiación del espacio como su representación (Mazurek, 2009, p. 52). Ello es claro en el término en inglés *landscape*, que, a su vez, proviene del neerlandés *landschap*, el cual hace referencia a la porción de territorio que se percibe desde un punto de vista («trozo de país») y también a la técnica pictórica de recrear en el lienzo dicha percepción del territorio. La obra paisajista *Vista del castillo Pillnitz* de Dahl (figura 1) sintetiza este doble juego en el que, gracias al recurso de dibujar una ventana abierta de par en par desde una habitación, se muestra el punto de vista individual y, a la vez, el territorio que abarca dicha visión.

Cabe notar, además, que esta relación entre paisaje como territorio y paisaje como representación es de ida y vuelta. De un lado, la obra en el lienzo procura reflejar la luz, el color y el movimiento de la porción de espacio y, a su vez, la porción de espacio es construida siguiendo ideales estéticos provenientes de la pintura, los cuales siguen y problematizan líneas estructurantes de la sociedad, como lo son la clase, el género o la etnicidad. *Mr. and Mrs. Robert Andrews* de Thomas Gainsborough (figura 2) retrata de gran manera estos ideales de respetabilidad, clase y género de la sociedad inglesa del siglo XVIII, y que son marcados en el paisaje. Los señores Andrews, posiblemente grandes propietarios rurales (Mitchell, 2000, pp. 224-226), posan plácidamente en traje frente a un paisaje que muestra un extenso predio agrario trabajado, con los haces de trigo

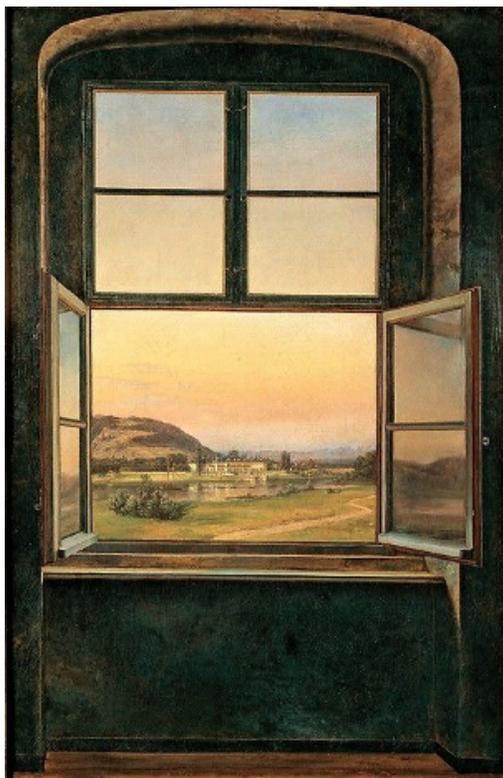


FIGURA 1. Johan Christian Dahl, *View of Pillnitz Castle* (1823)

Nota. Tomado de PubHist, <https://www.pubhist.com/w13565>



FIGURA 2. Thomas Gainsborough, *Mr. and Mrs. Robert Andrews* (1749)

Nota. Tomado de WikiArt, <https://www.wikiart.org/en/thomas-gainsborough/mr-and-mrs-andrews-1749>

pilados y ordenados en un extremo y, hacia el fondo, pastan ovejas junto a un bosque, probablemente el coto de caza del señor Andrews. La composición de la pareja, además, muestra las relaciones de género imperantes. La señora Andrews transmite inamovilidad, sentada, casi enraizada en una banca de hierro de amplios brazos bajo la sombra de un roble, con un largo vestido, zapatos de tacón y un trabajo de bordado entre las manos que la conectan con el espacio doméstico, mientras da una mirada de reojo a su esposo. Por el contrario, el señor Andrews, parado de manera despreocupada, con el rifle listo y su perro al lado, mira de frente al ojo visor del artista a la espera de partir y continuar con la caza. Tal como interpreta Gillian Rose (1993, pp. 91-93), en modo alguno estas dos personas son las propietarias de la tierra, solo el señor Andrews lo es.

De esta manera, el paisaje, más allá de un estrecho énfasis en el diseño y el gusto, representa una «manera de ver» (Cosgrove, 1998) que debe ser comprendida únicamente como parte de una historia económica y social más amplia, una historia con orígenes e implicaciones que van más allá del uso y la percepción de la tierra; una historia que tiene sus propias técnicas de expresión, pero que, a la par, son compartidas por otras prácticas culturales. En este sentido, en el apartado que sigue nos interesaremos por las particulares formas que ha adquirido la «manera de ver» el paisaje en las representaciones visuales loretananas.

Paisaje y autenticidad en las representaciones visuales loretananas

En la tradición canónica de las representaciones visuales loretananas (Vidarte, 2023), la estrecha ligazón entre representación y territorio que caracteriza al paisajismo se produce gracias a la utilización de diversos recursos temáticos, compositivos y técnicos (figuras 3-6). Es así como los artistas han privilegiado la representación de determinados tópicos inscritos en el territorio: el retratar amplios ríos, restingas —esas zonas elevadas del bosque que sirven de refugio ante las crecidas— y cochas o lagunas (figura 5), una diversidad de árboles, animales y plantas, o personas remando a contracorriente (figura 3) o empequeñecidas ante la espesura de la selva (figura 6). En términos técnicos, asimismo, el empleo del color, la luz y las sombras, el juego del reflejo del cielo sobre el agua (figura 4), las texturas y el manejo de los trazos —con pincel, brocha, espátula o directamente con los dedos— procuran mimetizar la representación con el propio territorio. En esta línea, el uso de ciertas cortezas de árboles como la llanchama a modo de lienzo puede ser visto no únicamente como una innovación en el soporte representacional, sino también como una forma de imitar al paisaje, de extraer una porción del paisaje-territorio para incorporarlo en el paisaje-representación.

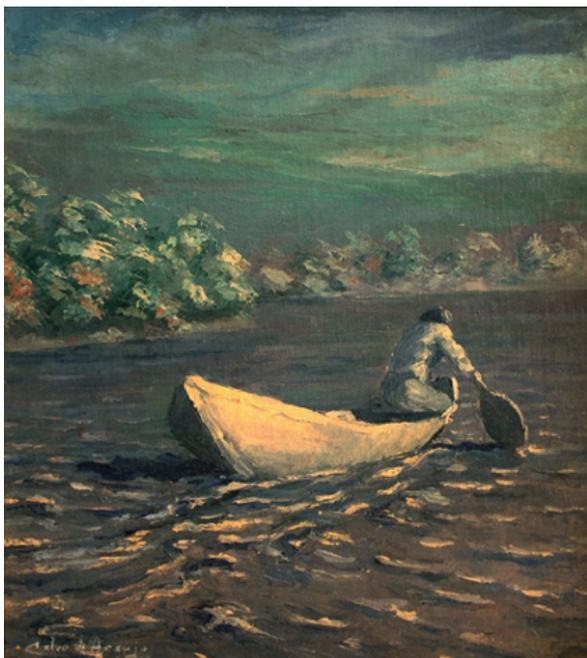


FIGURA 3. César Calvo de Araújo, *Canoa en paisaje azul* (ca. 1950)

Nota. Colección Haroldo Zegarra.



FIGURA 4. Antonio Wong Rengifo, *Reflejo tropical* (1942)

Nota. Tomado de Galería del Paseo, <https://www.galeriadelpaseo.com/viewing-room/antonio-wong-ba-photo-live>



FIGURA 5. Samuel Coriat. *Paisaje amazónico* (s. f.)

Nota. Tomado de Bendayán (2018).



FIGURA 6. Augusto Falconi, *Pescador en la tahuampa* (1970)

Nota. Tomado de Falconi (2018, pp. 40-41).

Esta tradición paisajística loreтана se construye, en términos generales, sobre tres espacios de representación. El primero, relacionado con el «selvismo» que criticó el grupo Bubinzana, es el paisaje natural amazónico. De este espacio de representación son ejemplo las cuatro imágenes anteriores, las cuales corresponden a cuatro artistas fundamentales en la producción de la economía visual loreтана: César Calvo de Araújo (Yurimaguas, 1910-Lima, 1970), Antonio Wong Rengifo (Iquitos, 1910-1965), Samuel Coriat (Iquitos, 1950) y Augusto Falconi (Yurimaguas, 1948). El segundo espacio de representación, iniciado por Hildebrando «Yando» Ríos (Pucallpa, 1940-2022)⁵, y continuado por Coriat, escapa del realismo del paisaje exterior en búsqueda de los paisajes interiores del artista; muchos de ellos son visionados a través de la ingesta de la ayahuasca. En esta mirada interior, «donde lo invisible se volvía parte de lo visible» (Bendayán y Villar, 2013, p. 45), los trazos se desbordan y chorrean (figura 7).



FIGURA 7. Samuel Coriat, Paisaje amazónico (s. f.)

Nota. Tomado de Bendayán (2018).

El tercer espacio de representación se centra en el paisaje que se ha construido, tanto en términos materiales como imaginarios, a partir de la interacción entre la ciudad de Iquitos y el entorno fluvial que la rodea: los

5 Si bien Yando Ríos nace en Pucallpa y desarrolla su carrera inicial en dicha ciudad, lo mencionamos debido a la importancia e influencia de la pintura pucallpina en los artistas de toda la Amazonía.

ríos Itaya, Amazonas y Nanay y la laguna Moronacocha. A este encuentro lo llamo el «espacio fluvial» iquiteño (Castillo Guzmán, 2025) y se ha formado por un conjunto de materialidades (como son las casonas *art nouveau* con azulejos de inicios del siglo XX o las casas tipo balsa alzadas sobre palafitos a orillas del Itaya), prácticas (como el traslado de personas en pequeñas canoas o la descarga de productos por estibadores o «chaucheros»), imaginarios (como los sueños nostálgicos de una ciudad europeizante producto del *boom* cauchero o los imaginarios sobre los bufeos rosados u otros seres sobrenaturales) y sensorialidades (como los reflejos de la luz sobre el agua, el olor del humarí o las voces de las vendedoras de pescado). Mientras el «sentido de lugar» (Creswell, 2004) implica las subjetividades por medio de las cuales las personas hacen suyo y particularizan los espacios, el «espacio fluvial» iquiteño implica el desarrollo de sentidos de lugar —en plural— particulares. En términos territoriales, este «espacio fluvial» incluye los puertos, el barrio de Belén Bajo y la zona patrimonial en el centro histórico de la ciudad (figura 8). Cabe destacar, tal como se desarrollará brevemente en la sección final, que el «espacio fluvial» no es un paisaje inamovible, sino una producción histórica que se transforma en tanto se transforma la urbe; se transforman las materialidades, las prácticas sociales, los imaginarios, las representaciones y, por ende, los sentidos de lugar.



FIGURA 8. El «espacio fluvial» de Iquitos

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

Esta relación entre territorio y representación no conduce únicamente a la conformación de una tradición visual amazónica iquiteña. Esta relación, sostengo, es un eje mayor en una narrativa de legitimidad y autenticidad. En otras palabras, entre muchos artistas y consumidores de arte iquiteño existe la narrativa según la cual algunas representaciones son más valiosas —y, por ende, más legítimas que otras— en tanto reflejan de manera más fidedigna el paisaje loreto.

En su examen sobre los dilemas de la cultura, James Clifford (2001) indaga por la autenticidad de las identidades culturales, por las disputas y los reclamos de pureza genealógica. Con frecuencia, estos reclamos de pureza son subvertidos por la necesidad de representar la autenticidad en oposición a alternativas externas, a menudo dominantes. Así, por ejemplo, en un nivel local, «los isleños trobriandeses inventan su cultura, dentro de y contra los contextos de la reciente historia colonial y de la nueva nación de Papua Nueva Guinea» (Clifford, 2001, p. 27). Por tanto, si la autenticidad es relacional, no puede existir una esencia, salvo como una invención política, cultural, como una estrategia local. Para analizar las formas jerarquizadas que atribuyen diferentes valoraciones al arte moderno y al arte indígena, Clifford propone el esquema del «sistema de arte-cultura»: mientras el arte moderno obedecería a inventivas originales e individuales producidas en contextos históricos determinados, el arte no occidental obedecería a lógicas colectivas guiadas por la tradición (pp. 265-269). En diferentes museografías, los objetos no occidentales se muestran como «ahistóricos, intemporales, inmutables y sin autor», lo que refuerzan su otredad (Borea, 2017, p. 16). Este «sistema de arte-cultura» funciona sobre dos ejes (el de autenticidad-inautenticidad y el de pieza maestra-artefacto), que generan cuatro áreas semánticas: arte (original y singular), cultura (tradicional y colectiva), no-arte (como los objetos turísticos reproducidos con fines comerciales) y no-cultura (como las falsificaciones). De otro lado, este reclamo de autenticidad tiende a situarse en el pasado bajo la autoridad de una tradición amenazada por los cambios que producen la modernidad. Ciertamente, argumenta Clifford, el sentimiento pastoral y nostálgico de una modernidad arrolladora que arruina cierta esencia o fuente original no es nuevo en Occidente; sería parte de una «estructura del sentimiento» —para usar la conocida frase de Raymond Williams—, que ubica lo auténtico en el pasado.

En el caso de las representaciones loretoanas, no obstante, antes que el tiempo (el pasado, la genealogía), la prueba de la autenticidad estaría

ubicada en el espacio, en el paisaje⁶. En esta línea, es útil la noción de autenticidad que propone DeLyser (1999) en su examen de Bodie, un pueblo minero fantasma en California. La autenticidad de Bodie no estaría referida a la exactitud con la cual se representa su pasado, sino con las expectativas que los visitantes llevan consigo sobre un pueblo fantasma, expectativas que se encuentran ancladas en el paisaje. Como explica la División de Playas y Parques del Estado de California:

en ese remoto y desértico pueblo [...] apartado de los opresivos elementos comunes de nuestro mundo civilizado [...] el visitante podrá encontrar [...] la verdadera experiencia de estar en un pueblo fantasma, mientras el viento agita las cortinas de una casa donde nadie vive o hace vibrar las puertas del bar que ya no se abren (DeLyser, 1999, p. 602; traducción mía).

De esta manera, varios artistas, especialmente los nucleados alrededor de la Escuela de Bellas Artes de Iquitos (como Cliver Flores, Javier Yglesias o Jhon Paul Gonzales) consideran que, siguiendo las influencias de los impresionistas franceses y, desde la Amazonía, de Calvo de Araújo, a través del trabajo al aire libre, del examen de la luz y el movimiento, es posible capturar la esencia del paisaje amazónico, caracterizado por «la fuerza del color, el contraste tonal, los rasgos fuertes de la pincelada y la espátula, la fuerza interpretativa del autor» (Yglesias, entrevista del 17 de octubre de 2023). En alguna medida, el paisaje loretoano producido por estos artistas cumple con extendidas expectativas de autenticidad que han construido clases medias regionales —y también limeñas— y turistas del norte global que visitan la región, muchos de los cuales son compradores de estas obras⁷. El resultado serían paisajes que puedan narrar una historia, «un paisaje identitario como loretoanos en el cual el espectador pueda

6 Sería interesante, como línea a indagar, contrastar el uso del tiempo y del espacio en las tradiciones pictóricas costeñas y amazónicas peruanas. Es evidente que en la plástica costeña se toma al espacio como recurso; así lo hace, por ejemplo, Fernando de Szyszlo. Sin embargo, el énfasis en el pasado —ya sea prehispánico, como en el indigenismo, o colonial, como en la pintura religiosa, familiar y costumbrista—, en tanto eje de autenticidad, es notorio. Ello podría relacionarse con la pretensión de continuidad (o de nostalgia por el bien perdido) del linaje —ya sea de casta o de clase social— que existe desde ciertas élites costeñas, frente a más precarias élites amazónicas mestizas, cuyo rastreo genealógico (real o imaginado) no va más allá de dos generaciones. En otras palabras, ahí donde no hay mayor posibilidad del recurso a la tradición pasada, se recurriría al territorio.

7 En modo alguno sugiero que todos los artistas de la Escuela de Bellas Artes de Iquitos y el conjunto de su obra se relacionen con esta forma de paisajismo. Nancy Dantas y Emilio López, por citar dos ejemplos, son artistas que han sido formados y han enseñado en dicha escuela y han explorado técnicas y motivos más allá de dicha tradición. Sin embargo, tal como señala el propio Emilio López, el paisajismo loretoano «se queda en las canoas, las casitas, los aguajales; no se ve la gente, las penas, el mundo detrás», en parte sería porque «no se arriesga a perder un mercado creado hace sesenta años» (entrevista del 11 de diciembre de 2024).

reconocer el lugar e identificar que es Iquitos, Belén» (Yglesias, entrevista del 17 de octubre de 2023). Como se interroga el propio Yglesias:

Estoy buscando ser un pintor amazónico. Transmitir la forma de pensar y vivir la Amazonía, los cambios naturales como la vaciante o la creciente afectan la vida del campesino, ¿cómo puede este concepto transmitirse a través de la pintura? (entrevista del 17 de octubre de 2013).

En esta tradición, el paisaje sería lo auténticamente amazónico, ya que logra ser representado de manera fidedigna, porque las y los artistas han crecido en dicho espacio fluvial y sus memorias de infancia remiten a dichos lugares y sensorialidades; es decir, han desarrollado un «sentido de lugar» particular. De esta manera, por ejemplo, el pintor Jhon Paul Gonzales, quien considera que la característica mayor del arte loreto es el paisaje y que el mayor paisajista sigue siendo César Calvo de Araújo, nos relata que él lloró al leer su novela *Paiche* (1963)⁸, pues era «real, era lo que yo he vivido de niño en Tamshiyacu»⁹ (entrevista del 18 de octubre de 2023). En una suerte de recreación de la mítica frase de César Calvo de Araújo, estos artistas retratan y vuelven sobre este paisaje porque «sé que fue así, yo estuve allí»¹⁰; es decir, porque se han ubicado como «testigos» de dicho paisaje (Vidarte, 2018, pp. 3-4).

Un paso más se encuentra en la producción de la fotógrafa Verence Isuiza Ramos, quien, tras una primera etapa cubriendo eventos de moda, pasó a retratar paisajes. Usuiza Ramos utiliza la fotografía como un instrumento terapéutico que le permite alejarse de la ciudad —que para ella representa el caos y lo inauténtico—, para reencontrarse con lo auténtico, con el propio yo en la calma del paisaje: «el paisaje, el cielo, el río, los árboles me hacen sentir bien; son una especie de terapia» (figura 9).

8 Junto a *Sangama* (1942), del escritor loreto Arturo Hernández, *Paiche* es una de las novelas fundantes de la literatura amazónica peruana. Narrada desde una voz empática, pero externa, a esa «Tierra Verde», una nota final asevera que el autor «se ha visto obligado a su publicación, a fin de que la *verdad* de la Selva Peruana no siga sufriendo alteraciones dañinas, especulativas, espectaculares que la representan como un “infierno verde”, cosa totalmente falsa» (Calvo de Araújo, 2012, p. 254; subrayado mío).

9 Pequeña localidad a orillas del Amazonas a unas dos horas en bote de la ciudad de Iquitos.
10 La frase habría sido pronunciada por Calvo de Araújo ante el cuestionamiento del por entonces obispo de Iquitos sobre la verosimilitud del mural *El descubrimiento del Amazonas* (1963), que realizó en el Palacio Municipal de Maynas (Vidarte, 2018). Una imagen de dicho mural se puede encontrar en: <https://calvodearaujocesar.blogspot.com/2012/>



FIGURA 9. Verenice Isuiza Ramos, *Sin título* (2016)

Fuente: Verenice Isuiza Ramos (2016), <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1211390225539691&set=pb.100000061743421.-2207520000&type=3>

De esta manera, el paisaje sería lo auténticamente loreto y la legitimidad —o autenticidad— de la representación producida se logra desde una experiencia íntima, prolongada y corporizada; una experiencia de lugar que es construida desde la socialización temprana y prolongada en el espacio fluvial loreto y desde la cual se constituyen memorias, prácticas, sociabilidades y sensorialidades. En esta tradición, el paisaje se retrata desde la mirada del «testigo»; el «estar ahí» corporal es la medida de la veracidad y la autenticidad de lo retratado. Evidentemente, el «haber estado ahí» es disputado y la categoría de «artista amazónico» es parte de dichas disputas. Es decir, existe una larga tradición de artistas foráneos (del norte global o de la capital del país) que también han «estado ahí» y representan el paisaje amazónico. ¿Es la fotografía de Manuel Rodríguez Lira y Victoriano Gil Ruiz —españoles afincados en Iquitos a inicios del siglo XX desde sus 20 años y cuyas imágenes alcanzaron circulación a escalas local, nacional e internacional— menos auténtica que la producida por Antonio Wong Rengifo o Augusto Falconi? ¿Son los cuerpos mestizos de personas transgénero representadas por Christian Bendayán menos auténticos que los personajes de acrílico sobre lienzo desarrollados por Rember Yahuarcani? Estas tensiones siguen presentes, como cuando en la visita guiada para la prensa especializada a propósito de la inauguración de la muestra *Amazonía contemporánea* de la colección Hochschild Correa en Madrid 2025, un periodista le preguntó al artista limeño Harry Chávez —cuya obra óptica de mosaicos está inspirada en las visiones con la planta de ayahuasca— por qué se consideraba un artista amazónico (notas de campo del autor, Madrid, 6 de febrero de 2025). Cabe señalar

que existe, entre otras varias, una diferencia entre la posición de testigo que registra un evento y la posición de testigo socializado tempranamente en determinado entramado del paisaje social que conduce a un reclamo identitario. No es intención de este artículo resolver dicha tensión sobre el reclamo de autenticidad a partir de la voz de representación, sino marcarla. Por ello, tal como se discute en la sección final, propongo trasladar el foco del análisis de la autenticidad a la discusión sobre la construcción de sentidos de lugar.

Desestabilización de los marcos representacionales del paisaje loreto

Sin embargo, varios pintores iquiteños han marcado distancia con la tradición de la representación mimética del paisaje loreto para introducir narrativas que cuestionan diferentes procesos sociales de su producción. De esta manera, han emergido artistas que dejan de retratar el paisaje desde la posición del testigo silente para convertirse en un actor activo que denuncia, protesta, selecciona, deconstruye y resignifica. Artistas cuya obra deconstruye paisajes previos para producir nuevas composiciones que desestabilizan regímenes visuales hegemónicos de manera explícita. Para discutir algunas ideas sobre estas maneras diferentes de construir el paisaje, me centro en el artista, curador y gestor cultural Christian Bendayán (Iquitos 1973). En específico, tomo *Fuerza animal* (2019), obra en que desborda el marco de lo representado, y la coloco en diálogo con algunas obras de destacados artistas loreto contemporáneos, como lo son Nancy Dantas, Gino Ceccarelli y Enrique Pezo.

En *Fuerza animal* (figura 10), Bendayán cuestiona directamente aquello que es representado y aquello que no lo ha sido, aquello que se desborda en la construcción del paisaje iquiteño. «Fuerza animal | Malecón de Iquitos» son las dos frases que, a modo de título en el extremo inferior derecho y, junto a 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 enmarca el periodo de bonanza cauchero—, es posible preguntarse: ¿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 Michael¹¹— y los símbolos de

11 Ver, por ejemplo, Puerto de Iquitos (1910), uno de los varios perfiles que Otto Michael realizó sobre la ciudad entre 1898 y 1910, y que Christian Bendayán recrea y resignifica en *Fila*

civilización y modernidad; los balaustres del malecón, los postes de alumbrado público y una escueta bandera representando a la patria.



FIGURA 10. Christian Bendayán, *Fuerza animal* (2019)

Nota. Christian Bendayán (2019).

Sin embargo, el centro lo ocupa una poderosa imagen que se sale del marco, se desborda, que ya no puede ser contenida, ocultada por más tiempo: una figura femenina transgénero con alas de mariposa (en clara alusión a la transformación), yace caída y desnuda sobre en el cemento, sobre un charco negro, posiblemente del petróleo que ha hecho posible ese marco/quimera de modernidad.

Ciertamente, varias artistas han cuestionado directamente la precariedad y las contradicciones de una modernidad basada en prácticas extractivas —primero del caucho y luego del petróleo, la madera o la minería aluvial— y han compuesto nuevos paisajes que explícitamente muestran de la degradación ambiental y social resultante. Así, por ejemplo, en un óleo sobre yute y tela —con esqueletos de peces¹², torres petroleras y viviendas de fondo—, Nancy Dantas (Iquitos, 1950-2024) dramatiza la contraposición entre los sueños de bonanza nacional por la explotación petrolera iniciada durante el gobierno desarrollista del general Juan Velasco y la destrucción de su entorno que experimentan las poblaciones ashuar (figura 11).

india (2012), <https://thomaslockehobbs.wordpress.com/2012/03/20/christian-bendayan-el-paraiso-del-diablo/>

¹² Para un análisis de la importancia y del conocimiento indígena de los peces y su entorno fluvial en la Amazonía peruana, ver Rivas-Ruiz *et al.*, 2024.



FIGURA 11. Nancy Dantas, *Río Corrientes* (2007)

Nota. Tomado de Ricardo Virhuez (2013), Nancy Dantas, <https://rvirhuez.files.wordpress.com/2013/11/nancy.jpg>

De manera similar, el óleo *Río Amazonas año 2128* (2018), compuesto por Gino Ceccarelli (Iquitos, 1960), nos muestra un paisaje distópico en el cual los encendidos colores del cielo contrastan con la devastación de la Amazonía en la que una sirena desfalleciente y cubriéndose el rostro yace sobre un cauce apenas bañado por una delgada mancha negra que asemeja petróleo (figura 12). En esta composición, la representación de figuras míticas como la sirena no remiten al pasado, sino a una escatología oscura.



FIGURA 12. Gino Ceccarelli, *Río Amazonas 2128* (2018)

Nota. Tomado de Ceccarelli, https://i0.wp.com/ginoceccarelli.com/wp-content/uploads/2024/09/fb_img_1724360068294.jpg?w=146&h=208&ssl=1

Es decir, ya no pueden permanecer ocultas la violencia y la destrucción ambiental y social sobre las que está producido cierto emblemático paisaje urbano de Iquitos, pero, sobre todo, es el cuerpo de una persona 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, al orden «natural» de las cosas y de los cuerpos.

Con una dimensión de 300 por 500 centímetros, la pintura fue recreada en óleo sobre planchas de metal, las cuales colgaban del techo en el pabellón peruano de la Bienal de Venecia de 2019 para la muestra *Indios antropófagos. A Butterfly Garden in the (Urban) Jungle*, que produjo el artista. Las planchas de metal hacen referencia a la Casa de Fierro de Iquitos, la cual, desde el imaginario de las élites iquiteñas, remite a un idealizado pasado de bonanza de la ciudad y cuyo diseño se atribuye de manera grandilocuente al Estudio Eiffel de Francia. Como bien ha notado Morgana Herrera (2023, p. 156), tanto en sentido literal como figurado, el marco es uno de los hilos conductores de la muestra y su figura se duplica varias veces en ella. Así, frente a la obra —que enmarca la pileta-marco de la cual emerge el personaje alado— se erigió en escala real una réplica de la famosa pileta que se encuentra en el bulevar de Iquitos. Este juego de superposiciones y recreaciones de marcos históricos y visuales con los que se ha construido ese nostálgico paisaje de Iquitos no hace sino enfatizar lo arbitrario —como toda producción social— del paisaje. Un precario paisaje que apenas sostiene un sueño de modernidad. En *Fuerza animal*, Bendayán propone escapar al marco clasificatorio con el que la mirada colonial ha enmarcado el paisaje, esa suerte de «ventana con vista» tan característica del siglo XIX, como lo muestra la vista del castillo Pillnitz (figura 1) creada por Johan Dahl.

En esta línea, reflexionando sobre la composición del paisaje producido en su obra, el artista (Bendayán, 13 de julio de 2023) señala que 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. Finalmente, el rótulo que da título al cuadro viene de una postal de época, como la famosa postal «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.

En su reciente proyecto fotográfico y performativo *Occidente/Accidente* llevado a cabo en 2024 en Madrid (figura 13), Enrique Pezo (Iquitos, 1994) cuestiona el juego de continuar produciendo imágenes al infinito. De esta manera, Pezo propone dejar de crear, una vez más, imágenes sobre la Amazonía e Iquitos, para interrogarse sobre los imaginarios de la Amazonía e Iquitos que se producen desde Madrid a través del registro visual de una cámara instalada en un neumático de caucho que recorre tres itinerarios que, a su vez, marcan tres fechas centrales en la constitución del territorio amazónico desde el exterior: i) 1492, *Descubrimiento accidental de América*, para el que siguió un recorrido desde el monumento Colón al Museo de América; ii) 1542, *Descubrimiento occidental del río Amazonas*, con itinerario de la calle Francisco de Orellana a la calle de las Amazonas; y iii) 1839, *Descubrimiento accidental (químico) del caucho*, con una ruta del Real Jardín Botánico a la calle caucho (entrevista del 27 de marzo de 2025). Estas representaciones de los imaginarios acerca del territorio que se construyen de fuera de él asemejan a los «etnopaisajes», fragmentados y discontinuos, con que Arjun Appadurai (2001) procura dar sentido al proceso de producción y consumo de imágenes, imaginarios e identidades en la sociedad global.



FIGURA 13. Enrique Pezo, fotografía frente al Museo de América, Madrid, del proyecto *Occidente/Accidente* (2024)

Nota. Enrique Pezo, *Occidente/Accidente* (Madrid, 2024).

En la obra analizada de Bendayán, la mujer mira, con dolor, aunque de manera serena, al espectador y lo interpela. Interpela la violencia que esconde ese paisaje aparentemente calmo —de aguas serenas 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.

Durante la entrevista caminada, Bendayán (13 de julio 2023) nos indica que, para él, el personaje central de la composición:

es la representación de la transformación de las personas en la ciudad. El 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 [como la sirena recreada por Ceccarelli (figura 12)] 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 [...] arrastrándose ante la famosa pileta del bulevar [que] es para todos [los iquiteños] una ventana que marca el paisaje natural.

De esta manera, como en la obra analizada de Bendayán, el paisaje producido no solo expresa una violencia ambiental, sino que, junto a ella, se entrecruzan otras violencias —como avasalladoras formas de capitalismo predador o una inconclusa y excluyente promesa de modernidad desde el Estado— que se imprimen sobre los territorios y los cuerpos —incluyendo cuerpos travestidos y mestizos— amazónicos.

Reflexión final: de la autenticidad del paisaje al sentido de lugar

El análisis representacional desde la noción de paisaje coloca el énfasis en las condiciones de producción de determinada mirada y en la adecuación —o autenticidad— entre la representación y el espacio representado, entre el paisaje como representación y el paisaje como territorio. Para finalizar este texto sugiero un análisis complementario desde el «sentido de lugar» (Cresswell, 2004), que nos permita ir más allá del debate sobre la autenticidad. El sentido de lugar es el proceso a través del cual un espacio anónimo es apropiado y cobra sentido en las subjetividades y las memorias de las personas a través de las prácticas que han vivido a lo largo del tiempo. Así, mientras que para algunas personas determinado espacio puede significar inseguridad, ruido, pobreza, suelo enfangado y productos exóticos, para otras ello será el mercado de su infancia asociado a los juegos en los canales durante la crecida del río, a la venta familiar de diversos productos, a las voces de las señoras que preparan ponche o al olor de la fruta madura y la tierra después de la lluvia.

El sentido de lugar está conformado por experiencias que remiten a materialidades, como, por ejemplo, los letreros comerciales pintados a mano exhibidos por la ciudad con colores fosforescentes en los que se inspiran las primeras obras de Bendayán o los azulejos que decoran de las fachadas de las casonas tipo art nouveau que inspiraron a muchos artistas. Pero, además, el sentido de lugar se forma por prácticas espaciales, imaginarios y sensorialidades. Como explica el propio Bendayán sobre su relación con la ciudad:

he caminado el Iquitos de una década atrás, antes que se duplique en tamaño y en población. Y puedo decir que cada cuadra de Iquitos guarda para mí una historia, una anécdota, algo vivido. Diríamos que es una ciudad que es muy parte de mí. Todas mis historias, mis ideas, se han construido a partir de estas experiencias, y cuando digo mis historias, me refiero a mis obras. Lo que cuento, lo que quiero contar, lo que me provoca compartir con el mundo o dejar como una historia para mis nietos, tiene que ver con Iquitos, tiene que ver mis experiencias de ser iquiteño, de vivir estas cosas. Esto es de todo lo que vemos; acabamos de ver al chico acá comiendo su menú de paso, de pastelero [persona que consume pasta básica de cocaína] le dicen, tu pan con tu curichi [chupete de hielo] de aguaje (entrevista del 13 de julio de 2013).

Más que la reproducción de una tradición amazónica centrada en el paisaje, debemos entender la producción de las representaciones visuales loretanas como un proceso siempre en construcción y en constante tensión

entre biografías artísticas individuales y «sentidos de lugar» apprehendidos mediante socializaciones colectivas tempranas. Sentidos de lugar que, si bien subjetivos y colectivos, no son compartidos de manera homogénea, unánime y sin disputas, ni tampoco son estáticos. Sentidos de lugar que van creando y resignificando paisajes culturales iquiteños; paisajes que posiblemente fueron creados por y para un ojo foráneo, pero las mujeres y los hombres van apropiándose de ellos en sus prácticas cotidianas y que artistas iquiteños contemporáneos vienen procurando representar.

Son estos sentidos de lugar —o lo que Raymond Williams (1977) denomina «estructuras del sentimiento»— los que contribuyen a la formación de una identidad cultural y sentimental difusa pero poderosa en los artistas iquiteños entrevistados. Tal vez por ello, a pesar de su diversidad de propuestas, técnicas y circuitos de circulación, todos ellos se reconocen como artistas amazónicos. Los sentidos de lugar, apprehendidos a través de la experiencia directa y del cuerpo situado, son, de un lado, la materia vivencial con la que las y los artistas producen una obra y, al mismo tiempo, permiten que una audiencia mayor se conecte con sus propios sentidos de lugar.

No obstante, es necesario subrayar que el sentido de lugar asociado a este «espacio fluvial» se está transformando sustancialmente en tanto la ciudad —y sus prácticas espaciales, imaginarios y sensorialidades— se aleja del río. La población del área metropolitana 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 en la séptima ciudad más poblada del país¹³. Asimismo, el crecimiento físico y las dinámicas socioespaciales de la ciudad se desplazan hacia el sur, en el distrito de San Juan Bautista y con la carretera al puerto de Nauta, a orillas del Marañón, como su nuevo eje. Ciertamente, mucho del crecimiento espacial y demográfico de la ciudad se ha producido en San Juan, fruto de migraciones regionales de poblaciones ribereñas, pero también de migraciones de regiones andinas como Cajamarca, Ayacucho y Puno. El poder político, económico y simbólico se desplaza del centro de Iquitos hacia San Juan, donde ubican el aeropuerto, locales de varias universidades privadas o la sede del Gobierno Regional de Loreto. Es un «río que se aleja»¹⁴, no solo en términos geográficos desde los 80 al desviarse el Amazonas hacia el norte,

13 Ver: https://www-macrotrends-net.translate.goog/global-metrics/cities/22076/iquitos/population?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sge#:~:text=Gr%C3%A1fico%20y%20tabla%20del%20nivel,47%25%20con%20respecto%20a%202021

14 Tal como reza el título del estudio de Joaquín García y Nicole Bernex, *El río que se aleja. Cambio del curso del Amazonas, estudio histórico-técnico* (CETA e IAAP, 1994).

sino también en términos sociales; antiguas prácticas como la fiesta de San Juan —y sus saltos del shunto¹⁵— y los carnavales junto al río, son reemplazadas por nuevas prácticas en otras zonas de la ciudad y con otros nodos de encuentro y socialización con sensorialidades muy diferentes; tal es el caso de la plaza Quiñones o el recientemente creado mall. Nuevas configuraciones espaciales con nuevas sensibilidades que configurarán nuevas formas de paisaje y maneras de representarlo.

Contribución de autoría

Gerardo Castillo Guzmán cumplió con todas las fases CRediT.

Fuente de financiamiento

La investigación sobre la que se basa este artículo ha sido posible gracias a los fondos recibidos del Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Agradecimientos

Agradezco a Laura Soria por su atenta lectura y agudos comentarios a una primera versión del texto, así como a las dos personas que revisaron el texto de manera anónima y proveyeron de sugerencias para una sustantiva mejora del texto. Las entrevistas realizadas a las y los artistas iquiteños contaron con la asistencia de Leslie Tucno, a quien agradezco su profesionalismo. Mi agradecimiento también a Marilyn Ishikawa, quien trabajó para obtener la calidad adecuada de las imágenes.

15 Que consiste en saltar fogatas a modo de ritual purificadorio o de la buena suerte durante la festividad de San Juan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce.

Bendayán, C. (12 de febrero de 2018). Samuel Coriat. La selva como materia. <https://www.facebook.com/christian.bendayan/posts/pfbid02UWBPFgn5rgQXf4KRfi5tMXi5KLUeTTuGSscRvz2SpowLRo9MHAQ9UfUDTgkwXjsxl>

Bendayán, C. (2019). Indios antropófagos. *A Butterfly Garden in the (Urban) Jungle (58 Esposizione Internazionale d'Arte. Partecipazioni Nazionali. Pavilion of Peru*. La Bienale di Venezia.

Bendayán, C. y Villar, A. (2013). *Pintura amazónica. El milagro verde*. Municipalidad de Magdalena del Mar.

Borea, G. (2017). Introducción. Ensamblajes y solturas. En G. Borea (ed.), *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 13-32). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Calvo de Araújo, C. (2012). *Paiche*. Petroperú.

Castillo Guzmán, G. (2024). Del paisaje y la autenticidad al sentido de lugar: el «espacio fluvial» en la pintura y la fotografía de Iquitos contemporáneo. En *Actas. I Congreso de Arte Amazónico* (pp. 201-219). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://archive.org/details/actas-caa-2023/page/n5/mode/2up>

Castillo Guzmán, G. (2025). *Representaciones visuales de una ciudad amazónica contemporánea: reflexiones sobre el «espacio fluvial» iquiteño*. *Letras (Lima)*, 96(143), 141-158. doi:10.30920/letras.96.143.9

Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.

Cosgrove, D. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. The University of Wisconsin Press.

Cresswell, T. (2004). *Place: A short introduction*. Blackwell.

DeLyser, D. (1999). Authenticity on the Ground: Engaging the Past in a California Ghost Town. *Annals of the American Association of Geographers*, 89(4), 602-632. doi:10.1111/0004-5608.00164

Falconi, A. (2018). *Fotosociales. Retrato de Iquitos. 1960-1990*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Herrera, M. (2023). Belén como marco para representar la Amazonía. En A. León Cannock (ed.), *El arte fotográfico en el Perú. Balance y perspectivas 1990-2020* (pp. 154-162). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y KWY.

Kinney, P. (2017). Walking Interviews. *Social Research Update*, (67). <https://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU67.pdf>

Mazurek, H. (2009). Espacio y territorio: instrumentos metodológicos de investigación social. IRD. <http://books.openedition.org/irdeditions/17798>

Mitchell, D. (2000). *Cultural Geography. A Critical Introduction*. Blackwell Publishing.

Rivas-Ruiz, R., Campos Baca, L. y del Águila Chávez, J. (2024). Conocimiento tradicional kukama-kukamiria sobre la fauna acuática y variaciones hidrológicas en la Amazonía peruana. *Desde el Sur*, 16(3), e0052. https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/1825?article_sBySameAuthorPage=4

Roger, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos. En J. Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 67-85). Biblioteca Nueva.

Rose, G. (1993). *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Polity Press.

Sennet, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial.

Vidarte, G. (2018). La actualización de la tradición de representación del paisaje y la flora de la Amazonía peruana en el siglo XXI. El nuevo archivo amazónico de Christian Bendayán. *Carevelle*, 110, 117-132.

Vidarte, G. (2023). Fotografías de Belén. La creación de una tradición paisajística regional y su reinterpretación en el siglo XX. En A. León Cannock (ed.), *El arte fotográfico en el Perú. Balance y perspectivas 1990-2020* (pp. 138-153). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y KWY.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

Gerardo Castillo Guzmán es antropólogo y geógrafo con doctorado por la Universidad de Queensland (Australia). Investiga representaciones de la ciudad contemporánea a través de la literatura, la fotografía y la pintura, así como procesos de transformación entre poblaciones rurales en contextos mineros. Autor de varios libros y numerosos artículos, su interés actual es en ciudades amazónicas. Dirige el Doctorado en Antropología y coordina del Grupo de Investigación Antropología de la Ciudad de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Recepción: 17/4/2025
Aceptación: 10/7/2025