



Universidad
Nacional
de Rosario



maestría en
estudios culturales



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS**

**Las fotografías de mujeres indígenas como postales turísticas y
eróticas: Un análisis de las diapositivas de la Mujeres de la Amazonía
peruana, pertenecientes al archivo del fotógrafo Alberto Corti**

**Alumna: Natalia Tealdi
Directora: Leticia Rigat**

Pergamino, Argentina, 17 octubre del 2025

Agradecimientos

A todas las personas de mi entorno con quienes compartí charlas y afectos en la intimidad, y también a aquellas que fui conociendo en este recorrido en encuentros espontáneos, viajes y seminarios, quienes, de diferentes maneras, formaron parte de este proceso colectivo de escritura y pensamiento que hizo posible esta tesis.

Resumen

El presente trabajo es una aproximación crítica de las diapositivas de Mujeres de la Amazonía Peruana, producidas y puestas en circulación en América Latina durante la década de 1960. Dicha reflexión se llevó a cabo a partir del análisis de las diapositivas pertenecientes al archivo Corti. El objetivo fue examinar cómo la fotografía turística contribuyó a la construcción de imaginarios raciales y eróticos sobre el cuerpo femenino indígena y cómo dichos imaginarios persisten en los regímenes visuales contemporáneos. La investigación, de carácter cualitativo y comparativo, se enmarca en los Estudios Culturales, articulando herramientas teóricas de los Estudios Poscoloniales y del Giro Decolonial latinoamericano. El análisis visual y discursivo de tres corpus —la revista *Life en Español* (1957-1962), las diapositivas turísticas “Bañistas de Norteamérica” “Mujeres asiáticas”, y la serie “Mujeres Amazónicas de Perú” (1961)— permitió identificar la existencia de un sistema visual transnacional que articuló discursos de modernidad, patriarcado y colonialidad. Las imágenes, concebidas para el consumo turístico internacional, evidencian la persistencia de una “colonialidad del ver” (Barriandos, 2011) basada en la diferencia, que fijó jerarquías de género, raza y clase, configurando al cuerpo femenino indígena como objeto de exotismo, deseo y control.

Palabras claves: cuerpo femenino - archivo fotográfico - poscolonialidad - imaginarios visuales.

Abstract

This research offers a critical approach to the photographic slides “Women of the Peruvian Amazon”, produced and circulated as tourist postcards in Latin America during the 1960s. This reflection was carried out based on the analysis of the slides belonging to the Corti file. The aim was to examine how photography contributed to the construction of racial and erotic imaginaries around the female body, and how these imaginaries persist within contemporary visual regimes. The study, qualitative and comparative in nature, is framed within Cultural Studies and draws on theoretical tools from Postcolonial Studies and the Latin American Decolonial Turn. The visual and discursive analysis of three main corpora —the magazine *Life en Español* (1957–1962), the tourist slides “North American Bathers”, “Asian Women”, and the series “Women of the Amazon” (1961)— made it possible to identify the existence of a transnational visual system that articulated discourses of modernity, patriarchy, and coloniality. The images, conceived for international tourist consumption, reveal the persistence of a “coloniality of seeing” (Barriendos, 2011) grounded in difference, which established hierarchies of gender, race, and class, shaping the Indigenous female body as an object of exoticism, desire, and control.

Keywords: female body – photographic archive – postcoloniality – visual imaginaries.

Índice

Resumen.....	1
Introducción.....	5

Capítulo I. Fotografía y modernidad: técnica, archivo y representación de lo real

La imagen técnica en torno a lo real.....	12
Lo fotográfico como problema teórico.....	17
La fotografía y su rol documental con lo real o con el realismo a partir de las relaciones entre fotografía-archivo y fotografía-arte.....	21

Capítulo II. Fotografía en la construcción de otredades

Colonialismo y colonialidad.....	26
La fotografía en el marco de un proyecto civilizatorio y de modernización en América Latina.....	29
La fotografía turística en la Otredad.....	36
El retrato fotográfico en la representación del Otro.....	39

Capítulo III. El cuerpo femenino como territorio de la colonialidad del deseo

La colonialidad de género y el patriarcado colonial moderno.....	44
Racialización, erotización, feminización	47
La producción y circulación de diapositiva indígena como postal turística en la poscolonialidad.....	49

Capítulo IV Sobre el archivo

El archivo como objeto de estudio.....	53
Sobre el fotógrafo Alberto Corti.....	57
Sobre la revista Life.....	65

Capítulo V Erotismo y Otredad en las diapositivas turísticas: mujeres de Estados Unidos, Asia y la Amazonía peruana

Análisis del corpus	92
Sobre los grupos étnico de la Amazonía peruana	117

Capítulo VI Consideraciones finales

Conclusiones	123
Bibliografía.....	127
Anexos.....	132

Introducción

Este trabajo se propone abordar la fotografía de mujeres indígenas como postales eróticas y turísticas desde la mirada colonial. Nos planteamos indagar a través del caso de las diapositivas “*Mujeres Amazónica de Perú*” la representación del cuerpo erótico racializado femenino y su relación con la continuidad de los discursos coloniales en el marco de un plan sistemático visual. Reflexionamos sobre el rol de las fotografías como representaciones visuales que jugaron un papel importante en la construcción identitaria en América Latina y su incidencia en la producción de *imaginarios raciales* (Catelli, 2017) a partir de la construcción del cuerpo erótico femenino durante el colonialismo y el poscolonialismo.

Esta investigación es el resultado de la tesis realizada en la Maestría en Estudios Culturales (CEI-UNR) y forma parte de la construcción del archivo fotográfico de Alberto Corti. Fotógrafo que desarrolló la fotografía profesional de estudio en la localidad de Pergamino, provincia de Buenos Aires durante las décadas del 1950 al 1970. El archivo está compuesto por fotografías de autor y también por fotografías familiares, diapositivas, postales turísticas compradas en viajes realizados por diferentes partes del mundo. Además, cuenta con una colección de revistas ilustradas *Life en Español*, producidas en Estados Unidos y que circularon por Latinoamérica durante ese mismo periodo.

La presente investigación inicia en el año 2014 cuando la sobrina del fotógrafo se contacta para hacer entrega de una caja de fotos antiguas. ¿A dónde van las fotos cuando mueren los fotógrafos? Luego de varias etapas de análisis y observación de los materiales comenzó el recorrido por los

Estudios Culturales. Teníamos diferentes caminos posibles para elaborar nuestro problema de estudio y un primer desafío ¿Cómo hacer de un cúmulo de imágenes un objeto de estudio? Una primera decisión que tomamos para esta investigación es detenernos en las fotografías turísticas adquiridas en viajes. Partiendo de esta idea, resolvimos comenzar a trabajar sobre un corpus de imágenes catalogadas como diapositivas de desnudos de mujeres de Estados Unidos, Japón, Hong Kong y Perú. El análisis del archivo de diapositivas constituyó el punto de partida metodológico de esta investigación. La organización original del conjunto —que reunía imágenes de mujeres asiáticas, bañistas norteamericanas y mujeres amazónicas del Perú— permitió reconocer que, más allá de sus diferencias temáticas, todas participaban de un mismo imaginario visual global de los años sesenta sobre el cuerpo femenino. A partir de este cruce, se indagó en la posible presencia de una mirada erotizante sobre las mujeres amazónicas, cuyas representaciones, aunque menos explícitas, reproducen estructuras de exotización y alteridad.

Consideramos que el corpus de análisis seleccionado se convierte en un material de estudio en donde el cuerpo se torna un lugar de intersección entre los discursos coloniales, patriarcales, eurocentrales y una multiplicidad de discursos que permiten visualizar la configuración de *Otredades*. Para este trabajo es de suma importancia definir y analizar el contexto de estas imágenes-archivos: sus condiciones de producción, la circulación, los usos, los hechos históricos, las prácticas culturales, las construcciones visuales de la época, los discursos y las instituciones que legitiman esas imágenes. En este sentido, uno de los argumentos que sustentan nuestra decisión de trabajar en el marco de los Estudios Culturales es que su práctica intelectual parte del “contextualismo radical” (Grossberg, 2010) en donde el contexto no es el telón de fondo, un escenario donde algo sucede, sino que el contexto

es sus condiciones de existencia y de transformación. Además, otro de los argumentos es que desde los Estudios Culturales se aspira a responder la pregunta sobre la historia política de los cuerpos. Y en este caso nos parece necesario reflexionar que lo que se pone en juego con la fotografía no son únicamente los mecanismos de representación y significación, sino también las prácticas, los usos y la reproducción de los cuerpos.

Además, se trata de una investigación que vincula herramientas de análisis de los Estudios Poscoloniales y del Giro Decolonial latinoamericano, en busca de poner en tensión los conceptos fotografía - archivo - cuerpo. Estos campos de estudio resultan fundamentales porque permiten comprender cómo las imágenes no sólo representan, sino que también heredan, reproducen y actualizan las lógicas coloniales que organizaron históricamente la mirada sobre los cuerpos. Desde estas perspectivas, la fotografía y el archivo pueden leerse como tecnologías de poder que clasifican, jerarquizan y producen sujetos, especialmente a través de la racialización y la sexualización. Así, los aportes posdecoloniales permiten problematizar las continuidades entre los regímenes visuales coloniales y las prácticas fotográficas modernas, mostrando cómo ciertas formas de ver —y de mostrar— siguen inscribiendo al cuerpo en matrices de dominación que articulan género, raza y territorio.

Partimos de una metodología de trabajo cualitativa, crítico-interpretativa, que implicó una etapa exploratoria, descriptiva, explicativa-interpretativa. De esta forma, se realizaron articulaciones de dichas etapas para analizar el conjunto de diapositivas de “Mujeres amazónicas de Perú” realizadas en 1961, buscando una lectura crítica a partir del giro decolonial. Es decir, imágenes disparadoras de múltiples imaginarios e iconicidades subyacentes en las que persisten “improntas del pasado colonial” (Catelli, 2014, citada en Rigat, 2021). En este sentido, nos

centramos en examinar cómo el capitalismo, se re configura en un formato posmoderno, con las mismas formas de exclusión realizadas en la modernidad, en vínculo con la raza y el género. Además, se articuló con los estudios sobre la fotografía desde la semiótica para analizar la especificidad de la imagen fotográfica y con ella la producción de sentido.

Por esta razón, realizamos un abordaje crítico - interpretativo de nuestro corpus “Mujeres Amazónicas de Perú” reflexionando sobre los legados coloniales en la poscolonialidad, a partir del análisis de las formas en que el colonialismo construyó un cuerpo femenino erótico sexualmente diferenciado, en el marco de un proyecto civilizatorio durante el SXIX y SXX en América Latina. Cuando hablamos de “poscolonialismo”, nos referimos a la toma de conciencia sobre las continuidades y legados coloniales. En relación con esto el investigador mexicano José Rabasa agrega “obsérvese que el ‘pos’ no implica un momento en el que se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas” (Rabasa, 2009, p. 221).

Cabe destacar que, en esta investigación, el interés del trabajo con el archivo ocupa un lugar protagónico. Por este motivo, cuando hablamos de archivo partimos de lo que plantea el filósofo francés Jacques Derrida (1995) que el “*archivo*” no es una cuestión del pasado, es una cuestión de futuro, es una responsabilidad para el mañana. Al mismo tiempo incorporamos lo que Anna María Guasch (2011) llama “el principio del archivo de procedencia”. Esto significa para Guasch que el origen privilegia su procedencia más allá del significado. Es decir, que en esta investigación decidimos que los documentos estuvieran dispuestos, para su análisis, con el orden que fueron catalogados en su lugar de origen. Esto resulta muy importante porque lo que nos interesaba era retornar a las condiciones en que estas imágenes

fueron creadas, almacenadas, producidas. “Es sólo a través de la lectura de estos documentos (en todo caso hechos fragmentarios) como el historiador tiene acceso y puede reconstruir el pasado, entendiendo que el presente y el futuro están contenidos en este pasado” (Anna M. Guasch, p. 16).

Es decir, que el problema central que atraviesa esta investigación se ubica en el campo de la representación y en las formas que la fotografía participa en la construcción de imaginarios raciales. A partir de aquí nos fuimos preguntando: ¿Sobre qué estructuras de visibilidad la fotografía, con su especificidad, logra establecer operaciones de racialización sobre el cuerpo femenino erótico en la poscolonialidad? ¿De qué forma la práctica fotográfica, en el contexto poscolonial, sigue reproduciendo estructuras binarias en donde los sujetos siguen siendo Otrerizados? ¿Sobre qué contextos sociales, culturales, estéticos y políticos se produjeron estas imágenes-archivo que reproducen la matriz del poder colonial (Quijano, 2001) en la colonialidad del poder patriarcal? ¿Cuáles eran los mecanismos de producción y circulación de diapositivas eróticas en los años sesenta? ¿Qué particularidad tienen estos grupos étnicos para ser susceptibles a estas representaciones?

Para el desarrollo de la investigación se pensaron tres etapas de trabajo. En la primera etapa se trabajó en la articulación de conceptos para analizar el surgimiento de la técnica fotográfica en la modernidad y su rol documental con lo real o con el realismo. Esto nos permitió revisar las relaciones fotografía-colonialismo, fotografía-mercancía, fotografía-archivo. Al situarnos en la imagen fotográfica desde su carácter indicial, el funcionamiento del dispositivo y la representación de lo real, logramos reflexionar sobre su vínculo con la modernidad y el colonialismo situado en América Latina. Entonces pudimos profundizar sobre su especificidad y los

usos sociales que la diferencia de otros medios de representación visual de la época a partir del concepto de lo fotográfico. Para ello, partimos del estudio de la fotografía desde la semiótica: Charles Pierce, André Bazin, Susang Sontag y Roland Barthes. Para luego profundizar en el debate en donde el carácter indicial de la fotografía fue el punto central de teorías formuladas durante la década 1980 a partir de autores como Rosalind Krauss, Philippe Dubois y Jean-Marie Scheffe, Eliseo Verón, entre otros.

Una vez definida la especificidad de la fotografía y su vínculo con la modernidad, focalizamos en las nuevas formas y continuidades coloniales en América Latina durante el siglo XIX, particularmente en relación con la formación del Estado-Nación Peruano y en la construcción identitaria. Profundizamos sobre el concepto de “Raza” y el rol de la fotografía en la construcción de “Otreddades” en el marco de un proyecto civilizatorio y de modernización. Con ese propósito partimos la lectura de los autores como: Navarrete, Priamo, Lazo para analizar la expansión colonial y la imagen de civilización y progreso. Luego analizamos el concepto de “Raza” según Quijano y el de la “colonialidad del ver” a partir de Barriendos. Esto nos permitió indagar y analizar diferentes prácticas fotográficas al servicio de discursos antropológicos de impronta biologicista que buscaban crear una tipología humana de rasgos físicos.

En la segunda etapa identificamos los rasgos específicos de los usos del retrato y la fotografía turística como forma de control y racialización del cuerpo indígena en América Latina durante la colonialidad. Partimos de la relación “fotografía y cuerpo” propuesta por John Pultz para centrarnos en la especificidad de la fotografía como forma de “racialización de los cuerpos” en la construcción de “imaginarios raciales” (Catelli, 2017). En este punto, retomamos la lectura de trabajos de Peter Burke, Alex Schlenkerl, Mariana

Giordano, Leticia Rigat y M. Elena Lucero quienes en sus investigaciones problematizan la fotografía y representación del “Otro”. Desde este lugar, profundizamos sobre el género retrato y la comercialización de postales turísticas a partir de investigar las condiciones que posibilitaron la producción y circulación de fotografías eróticas como mercancías en la colonialidad y poscolonialidad. Finalmente, para problematizar sobre qué lugar ocupa la fotográfica erótica latinoamericana como elemento de postal turística se tuvieron en cuenta los aportes teóricos de Rita Segato, Anibal Quijano, Oscar Massota, José Navarrete, Alejandra Reyero.

Así mismo, en la última etapa partimos de una crítica poscolonial de las imágenes - archivo con la intención de reflexionar sobre construcción de un cuerpo femenino erótico sexualmente diferenciado en el marco de un proyecto civilizatorio durante el SXX en América Latina. En principio, realizamos un análisis crítico - interpretativo de las diapositivas “Bañistas de Norteamérica”, “Mujeres Asiáticas” y “Mujeres Amazónicas de Perú”, producidas durante los mismos años. Luego nos detuvimos en las relaciones sobre “Mujeres asiáticas” y “Mujeres Amazónicas de Perú” rastreando huellas en las imágenes que den cuenta de los imaginarios raciales y eróticos. Realizamos una descripción de las características específicas situadas en el campo de la representación (fondos, poses, gestos, objetos, ángulos de toma, técnicas) para profundizar sobre la fotografía como instrumento en la construcción de estereotipos y control simbólico sobre los cuerpos. Esto nos llevó a indagar específicamente acerca del grupo étnico de la Amazonía peruana y sobre la construcción discursiva de la mujer Amazónica. Además, se realizó un cruce con la colección de revistas fotográficas *Life en Español* que forman parte del archivo producido durante el mismo periodo.

Capítulo I. FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD: TÉCNICA, ARCHIVO Y REPRESENTACIÓN DE LO REAL

La imagen técnica en torno a lo real

Cabe destacar que a lo largo de la invención de la fotografía se fueron generando diferentes debates en torno a la relación de la fotografía como representación de lo real. Es decir que su mecanismo técnico y el funcionamiento del dispositivo siempre estuvo vinculado a la idea de documento que rinde homenaje a la credibilidad. En ese sentido, la mayoría de los argumentos se apoyan en la necesidad de considerarla como una prueba suficiente que permite atestiguar sobre la existencia de las cosas. Y a diferencia de las artes plásticas, como la pintura, en donde prima una operación manual para la construcción del objeto, la fotografía con la toma directa logra fijar una imagen de la realidad en un material fotosensible que se vuelve testimonio visual. En este capítulo nos ocuparemos de profundizar sobre la especificidad de la fotografía y los usos sociales que lo diferencia de otros medios de representación visual de la época a partir del concepto de “lo fotográfico”.

Comenzaremos analizando la relación de la fotografía con lo real. Para ello partiremos del autor Philippe Dubois (1990) crítico y teórico francés, quien propone un recorrido histórico de los diferentes debates teóricos que han abordado a la fotografía en vínculo con lo real y la relación de la imagen química con su referente. El autor llama a este recorrido “De la verosimilitud al index” en el cual incorpora la segunda tricotomía del signo de Charles S. Pierce de icono, símbolo, index. A este recorrido lo clasifica en tres tiempos:

“La fotografía como espejo de lo real”, “la fotografía como transformación de lo real” y la “la fotografía como huella de lo real”.

El primer tiempo, Dubois lo ubica en el siglo XIX y prevalece la teoría de “La fotografía como espejo de lo real”. Apoyada en la idea icono según S. Pierce (representación por semejanza) en el cual la fotografía es considerada como resultado de semejanza entre la foto y su referente. Es decir, una imitación perfecta de la realidad sin que intervenga la mano del hombre. Que, a diferencia de la pintura, que trabaja manualmente, la imagen técnica nos propone desde su procedimiento mecánico una imagen más “natural” y más “objetiva”. Es de aquí, que la imagen fotográfica durante esta época se vincula a la idea de “mimesis”. Es interesante este punto, porque en realidad todas las investigaciones realizadas para perfeccionar la técnica fotográfica lo que buscaban era la precisión para lograr la fidelidad de la realidad. “Niepce no descubrió la fotografía por azar. Buscaba un medio para copiar sus grabados” (Dubois, 2008, p.28). Bajo estos criterios, como profundiza André Bazin (1945), con la invención de la fotografía, la pintura logra desprenderse de su vínculo con lo real desde lo social y lo documental, para ocuparse plenamente del imaginario y lo sensible.

El segundo tiempo, Dubois lo nombra “la fotografía como transformación de lo real” y lo vincula al símbolo peirceano. Durante el siglo XX surgen los discursos que se enfrentan a la idea de “mimesis” sosteniendo que la fotografía con todas sus modificaciones (color, encuadres, ángulos de toma, pose) logra alterar cualquier imagen que quiera representar el mundo real. En este sentido la máquina fotográfica, no aparece como algo “neutral” e “inocente” sino que produce efectos y alteraciones en la imagen. A tal efecto, la ficción supera la realidad y la pose le gana a la espontaneidad y al azar. Logra desplazar la idea de verdad de su vínculo con la realidad para

ubicarse en el plano de la codificación del mensaje que “Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna” (Dubois, 2008, p. 40).

Y por último el tercer tiempo, Dubois lo denomina “la fotografía como huella de lo real” se apoya en la noción de index de S. Peirce. En este sentido, cada imagen es singular y mantiene una relación con su referente, es una huella de la realidad. Se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. La foto es una “Huella luminosa”, una luz que emana de su referente y se imprime en un material fotosensible. Este último momento, que considera los discursos de la fotografía como huella y su carácter indicial fue el punto central de los debates teóricos. Por este motivo nos resulta necesario reunir diversos estudios desde la semiótica que se han ocupado de estudiar a la fotografía y nos permitan situarnos en la imagen fotográfica desde su carácter indicial, el funcionamiento del dispositivo y la producción de sentidos para luego poder reflexionar sobre su especificidad y su vínculo con la realidad.

Por otro lado, retomamos a André Bazin (1945), enmarcado en los debates de la imagen técnica quien realiza un estudio sobre la “Ontología de la imagen fotográfica” y reflexiona sobre la fotografía como una imagen diferente respecto al resto de otras imágenes. Si bien, durante mucho tiempo la pintura se había encargado de satisfacer la ilusión de la semejanza, el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside precisamente en el perfeccionamiento del material, sino en una reproducción mecánica en la que el sujeto queda excluido. Para el autor esa objetividad, le otorga a la fotografía su estatus de credibilidad y procede siempre por su génesis de la antología del modelo, que efectivamente se encuentra ausente en la pintura. La ontología para Bazín no está en mimetismo sino en la contigüidad entre la

imagen y su referente, la transferencia de las apariencias de lo real sobre el material fotosensible. Este punto, es importante porque nos acerca al momento que plantea Dubois de la “fotografía como huella de la realidad”, como index (Peirce, 1931).

Ya antes que Bazin, el filósofo Walter Benjamín (1931) había realizado los primeros escritos sobre la imagen técnica y el impacto del dispositivo en el mundo del arte en la modernidad. Benjamín con la necesidad de analizar la sociedad y buscar los elementos que la definen, investiga como al invento fotográfico estaba generando modificaciones en ciertos patrones sociales. Enmarcado en la escuela de Frankfurt, el autor escribe “La historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1935). Dos ensayos muy importantes que reflexionan en torno a la imagen fotográfica. Y lo interesante aquí es que la imagen ilustrada todavía no estaba en auge. En el primer ensayo, el autor se encarga de analizar la historia de la fotografía como dispositivo mecánico que irrumpe en la modernidad generando nuevos debates teóricos sobre la imagen técnica. Sobre todo, en un contexto donde prevalece la mirada religiosa que niega a la cámara fotográfica, porque cree que busca fijar la imagen divina. Benjamín plantea: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia.” (Benjamín, 1989, p. 67).

Cabe destacar que los primeros daguerrotipos eran desconcertantes porque conservan la fidelidad de la naturaleza y la nitidez ampliada de esa fracción de segundo. En este sentido, esos recursos técnicos propios de la fotografía generaron un shock en el modo de percibir la realidad del mundo moderno, estableciendo una mirada minúscula de las cosas, el “inconsciente

óptico”. Tiempo más tarde, con los avances técnicos ligados a su función “mimética”, la fotografía se fue ocupando del género retrato y las tarjetas visita, que hasta el momento era un lugar reservado para la pintura. Ya por 1840 se fue logrando una profesionalización de la práctica a partir del desarrollo de estudios fotográficos y álbumes fotográficos.

Por otro lado, el segundo ensayo de Benjamín escrito en 1935 se centró en el concepto “reproducibilidad técnica” para analizar cómo las obras de arte siempre han sido sometidas a la reproducción. Si bien, con el dibujo se intentaba generar copias de la obra de arte y con la xilografía se buscaba la reproducción del dibujo, es importante resaltar que tanto la litografía, la fotografía, y la imprenta fueron quienes generaron importantes transformaciones en lo masivo y en el perfeccionamiento de la reproducción. Para Benjamín, estas técnicas pusieron en crisis la “autenticidad”, “aura” y “ritual” de la obra de arte. En este sentido, la singularidad que caracteriza a una obra, “su autenticidad” no es reproducible. “El aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.” (Benjamín, 1989, p. 2).” Al multiplicar las reproducciones con la cámara fotográfica se le otorga mayor énfasis a la homogeneidad sobre lo singular y se genera la “destrucción del aura”. Para Benjamín el aura es un entretejido de espacio y tiempo, como “manifestación irrepetible de una lejanía por más cercana que pueda estar” (Benjamín, 1989, p. 24). En la medida que la praxis de la reproducción va ingresando a la escena artística, se van alejando de la idea de ritual y la imagen fotográfica permite que la pueda trasladarse de aquí allá y activar su función política.

Lo fotográfico como problema teórico

Rosaling Krauss, crítica y teórica, figura clave para reflexionar sobre el modernismo, la fotografía y las prácticas contemporáneas. En su ensayo “Sobre lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos” (1980) introduce la idea de que la fotografía y el arte visual deben ser entendidos en el marco de un “campo de prácticas”. En este sentido, aborda la fotografía desde una perspectiva teórica resaltando su capacidad de desplazar la representación y el significado. Su argumento central es que la imagen fotográfica no es simplemente un medio de captura sino un medio que revela las complejidades de la representación y el contexto que la produce. Además, se interesa por la noción de “lo fotográfico” que se refiere a cómo la fotografía participa en la construcción de la realidad y cómo esa realidad es percibida e interpretada. Esto significa que la fotografía puede ser interpretada de múltiples maneras dependiendo el marco teórico y cultural en el que se la inserte. De este modo, Krauss busca ampliar la discusión sobre la fotografía no sólo como un arte visual, sino como un medio que puede desafiar las nociones de representación y realismo. Al ser un medio reproducible, la fotografía cuestiona la idea de obra única, y abre camino a variadas interpretaciones y significados que pueden ser desplazados y recontextualizados. De esta forma permite analizar la imagen fotográfica unida a un conjunto de saberes, prácticas e instituciones que permitieron diferenciar a la fotografía de otro tipo de imágenes. Así mismo, plantea que la historia del arte jamás será la misma que la historia de la fotografía. Este enfoque resulta fundamental para nuestro trabajo porque nos permite analizar el corpus de imágenes más allá de su función representativa, considerando aspectos críticos sobre las condiciones de producción y su rol en la cultura.

Para desarrollar su planteo, Krauss se apoya en los aportes teóricos de Roland Barthes, Walter Benjamín, Vilém Flusser a quienes integran para el desarrollo del marco teórico sobre “lo fotográfico”. De este modo sitúa a la fotografía como un campo específico de estudio que permite un análisis de las condiciones indiciales, la naturaleza del índice, la función de huella y la relación con el significado.

Por un lado, Roland Barthes (1979) en “La cámara lúcida” explora la fotografía como un medio de comunicación y su relación con la realidad. Para el autor la fotografía no solo representa la realidad, sino que también tiene la capacidad de captar el tiempo y lo efímero. En ese escrito profundiza sobre el noema “esto ha sido”. Para Barthes, la foto es una emanación de su referente, según lo cual la autenticación prima sobre el poder de la representación que mantiene una contigüidad física con el objeto que representa. La fotografía para él contiene una certificación de presencia que indica que eso que se ve en la imagen existió en algún momento. Por otro lado, introduce conceptos como “studium” y el “punctum” para analizar una fotografía. El Studium se refiere al significado cultural, histórico, social de la fotografía. Proporciona una información que puede permitirnos interpretar el contexto y las intenciones del fotógrafo. En cambio, el Punctum se refiere al elemento subjetivo, personal que punza en el espectador creando una conexión única.

Por otro lado, Benjamín en la “Pequeña historia de la fotografía” (1931) intenta comprender a la fotografía como objeto de estudio y analiza su dimensión estética y la importancia de su invención en el siglo XIX. Philippe Dubois y Jean - Marie Schaeffer fueron quienes se encargaron de estudiar en profundidad la indicialidad fotográfica. Para Dubois el peso con lo real proviene de su carácter de huella y no su relación mimética ni del

procedimiento de la cámara oscura. El punto de partida es su procedimiento mecánico, la huella lumínica. Para él, la ontología de la foto está en su contigüidad instantánea entre la imagen y su referente, lo que Bazin llama “génesis automática”. Desde este lugar discute con Barthes sobre su primera afirmación en su texto “El mensaje fotográfico” (1984) donde considera a la fotografía como “analogon perfecto”, una frase cercana a la idea de mimesis. Pero más tarde, como hemos analizado presenta su famosa definición ontológica “eso ha sido”, en el cual el principio recae en la especificidad de la fotografía en relación con su referente. A diferencia de otras formas de representación, la pintura que puede fingir la realidad sin verla jamás, en cambio la fotografía no se puede negar que el referente estuvo ahí. De esta forma, en su texto Barthes reflexiona sobre la fotografía como índice y su vínculo con el tiempo y la muerte y plantea que la fotografía es “una afirmación conjunta de verdad y de pasado”. (Barthes 1989, p. 138.) A partir de este supuesto indicial, Jean-Marie Schaeffer (1987/1990) desde una mirada semiológica aborda los modos en que este signo - ícono e índice a la vez - transformó el vínculo de las sociedades con sus representaciones. De acuerdo con Schaeffer, el análisis del acto receptivo de una imagen puede abordarse desde tres dimensiones: el representamen, el interpretante, y el objeto, poniendo énfasis en el espacio-temporal de la fotografía. Para el autor, la distancia temporal nace del “arché” del acontecimiento en la medida que el ícono constituye “la retención visual de un instante espacio- temporal real; el tiempo fotográfico es en primer lugar, un tiempo físico” (Schaeffer, 1990, p. 49). De todas formas, no siempre la fotografía garantiza una inscripción directa y objetiva del tiempo, ya que la percepción está mediada por aspectos culturales, sociales, y subjetivos.

Hay que destacar que Pierce durante el siglo XIX (especialmente entre 1894 - 1903) fue uno de los primeros en desarrollar sus fundamentos teóricos sobre el realismo fotográfico teniendo en cuenta el proceso de

producción y no tanto el resultado de la imagen. Desde este lugar, ubica a la fotografía en la como index, que mantiene una contigüidad física con su referente. De esta forma la fotografía se ubica dentro de la categoría de signos como el humo (indicio de fuego), el síntoma (indicio de la enfermedad), la cicatriz (la marca de una herida). Y se diferencia con el icono que mantiene una relación por semejanza y con el símbolo que se define por convención. El estatuto de la imagen fotográfica que plantea Pierce es que la relación de los signos indiciales con sus referentes siempre mantendrá un principio de conexión física, de singularidad, de designación y de atestiguamiento. De esta manera la “conexión física” está dada por la imagen de la foto y lo que denota. El resultado de esto es que la huella lumínica remite a un solo referente. Así mismo adquiere su valor de “singularidad” ya que parte de un objeto único y adquiere un valor de determinación. Y de esta forma “atestigua” la existencia.

En “*Sobre la fotografía*” Susan Sontag (1977) analiza cómo las fotografías afectan y mediatizan nuestra percepción del mundo y por lo tanto impactan en la cultura. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder.” (Sontag, 1977, p. 16). Para la autora las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos que comenzaron a expandirse en la sociedad moderna. Pero a diferencia de otras artes, las imágenes fotográficas siempre mantienen un vínculo con lo real suponiendo de antemano que existe o existió lo que está en imagen. De esta forma, considera que una fotografía no es únicamente producto de un resultado entre un acontecimiento y un fotógrafo: “hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo” (Sontag, 1977, p. 26). En el cual la persona que fotografía toma posesión para inferir, invadir, ignorar lo que está sucediendo, pero al mismo tiempo esa imagen se convierte en un instrumento de registro que genera una idea de permanencia.

Por último, cuando nos referimos a la imagen técnica, es necesario citar al filósofo y teórico Vilém Flusser (1990), quien en su libro “Hacia una filosofía de la fotografía” introduce la idea de que la fotografía fue uno de los primeros procesos de imagen técnica tan importante como la escritura lineal. La fotografía ha revolucionado a fines del siglo XIX la posibilidad de la expresión en la “cultura tecnográfica”. El autor argumenta que estas imágenes producidas por un aparato técnico han transformado radicalmente la manera que percibimos el mundo. Esto genera un nuevo tipo de alfabetización ya que “las imágenes son superficies significativas” (Flusser, 1990, p. 11) que necesitan ser descifradas y que implica una lectura en posición. Es interesante, como dice Flusser, identificar la relación fotógrafo-aparato ya que las cámaras fotográficas son cajas negras científicas que juegan a pensar y combinan una serie de símbolos que simulan un pensamiento. Y que, a diferencia de las otras imágenes como la pintura, tenemos que decir que estas aparecen producidas por un aparato en el cual el fotógrafo toma el rol de funcionario.

La fotografía y su rol documental con lo real o con el realismo a partir de las relaciones entre fotografía-archivo y fotografía-arte.

A lo largo del presente capítulo analizaremos algunos autores que han profundizado sobre las relaciones entre fotografía- archivo y fotografía- arte en vínculo con lo real. Pudiendo considerar al archivo no sólo como una forma de almacenar documentos sino como un elemento que mantiene relaciones con la memoria, la representación y la temporalidad. Cabe destacar que, en esta investigación, el interés del trabajo con el archivo ocupa un lugar protagónico ya que nuestros corpus de imágenes pertenecen a un archivo del fotógrafo Alberto Corti.

Michel Foucault, en sus obras, establece una conexión profunda entre el conocimiento, el poder y la forma en que las sociedades construyen su historia y su saber. Su concepto de "genealogía" busca desenterrar las condiciones históricas y culturales que han dado forma a nuestras formas de pensamiento y conocimiento, cuestionando las narrativas dominantes y revelando las luchas de poder subyacentes. Al hablar de "archivo", Foucault se refiere a la manera en que se organiza y se conserva el conocimiento, es decir, los sistemas de registro que determinan qué se recuerda y qué se olvida en la historia.

En su ensayo "Nietzsche, la genealogía, la historia" (1971) reflexiona cómo el pensamiento y el conocimiento están regidos por reglas más allá de las gramaticales que operan en las conciencias individuales y que pueden definir los pensamientos en un lugar y periodo determinado. El autor retoma la cuestión del "origen" elaborada por Nietzsche (1987) en "La genealogía de la moral" para indicar que la genealogía se diferencia de la búsqueda del origen. De esta manera, la tarea fundamental de la genealogía debe alejarse de toda búsqueda de finalidad monótona y de la preocupación por la utilidad. Por el contrario, debe "percibir la singularidad de los sucesos, encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido, por no tener nada de historia" (Foucault, 1971/1992, p. 8).

En este sentido, para Foucault el archivo juega un lugar protagónico en la construcción del saber porque no se refiere simplemente a una colección de documentos o registros, sino a un conjunto de reglas que determinan y organizan los discursos de una sociedad. De esta forma, el autor ve al archivo como una práctica articulada del saber que refleja las condiciones históricas y culturales que permiten la producción de

conocimiento. El archivo, de esta manera, forma y transforma enunciados, de esta manera influye y regula como el conocimiento es estructurado y transmitido. Según Maximiliano Tello (2016) el archivo es una “máquina social” que no solo organiza lo visible, sino que participa activamente en la configuración de lo real, actuando como un espacio en permanente tensión, susceptible de ser escindido y reconfigurado políticamente. (Tello, 2016, p. 34)

Por consiguiente, podemos reflexionar que el archivo, entonces, no es neutral; es un espacio de poder que puede influir en la producción de conocimiento y en la forma en que se construyen las verdades en una sociedad. En el ensayo “El cuerpo y el archivo”, Sekula (2003) advierte que la fotografía moderna no puede entenderse fuera de las instituciones —policiales, científicas, coloniales— que la emplearon para vigilar, tipificar y jerarquizar sujetos. Así, la imagen técnica opera como un lenguaje de poder que organiza la realidad social y distribuye la visibilidad según parámetros raciales, sexuales y morales. En ese sentido, para el análisis de nuestro corpus de imágenes nos resulta oportuno aplicar una mirada genealógica que nos permita desentrañar las narrativas que subyacen en la representación visual y cómo estas son afectadas por el contexto en el que fueron creadas. Y además nos invita a reflexionar sobre la manera en que ciertos discursos son privilegiados sobre otros, y cómo esto afecta la transmisión del conocimiento a través del tiempo.

Desde esa perspectiva, el filósofo francés Jacques Derrida (1997) utiliza el concepto “Mal de archivo” para analizar la complejidad del archivo en vínculo con la memoria y la realidad. Para el autor, el archivo es un lugar de conservación, pero también un lugar de olvido. De esta forma, el vínculo con lo real de la fotografía es la posibilidad de capturar ese instante,

archivarlo generando una tensión entre lo que se recuerda y lo que se pierde. El “Mal de archivo” según Derrida, sugiere que el acto de archivar no solo preserva, sino que también puede distorsionar y reprimir ciertos aspectos de la realidad. De esta manera nos permite reflexionar en nuestro trabajo sobre las imágenes que forman parte del corpus de análisis, pero también pudiendo indagar sobre esas imágenes que no están. Por otro lado, Anna María Guash aborda el concepto de archivo desde una perspectiva más contemporánea enfocándose en cómo las imágenes no solo documentan realidades, sino que también crean narrativas. En su ensayo “Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar” (2005) analiza cómo los recuerdos se construyen y se preservan a través de la memoria y el archivo. De esta forma, la fotografía se convierte en un medio que articula la memoria colectiva y personal evocando experiencias pasadas que influyen en la construcción de identidades y en la cultura. Además, en su texto “Arte y Archivo 1920-2010” (2011) resalta esa importancia de los archivos en la construcción de identidades culturales y analiza cómo los artistas contemporáneos utilizan materiales de archivo para cuestionar y contextualizar el pasado en otras que permiten otras interpretaciones. De esta forma, es importante pensar como arte y archivo no pueden ser pensadas como elementos separados, sino que puesto a dialogar enriquecen las formas para explorar la memoria colectiva y la historia. Este aspecto también fue profundizado por Hal Foster en su texto “El impulso archivístico” (2016) en el cual analiza cómo los artistas en el campo contemporáneo se ocupan de trabajar con los archivos y documentos del pasado como método de generar nuevas significaciones y reinterpretaciones que permiten desafiar las narrativas tradicionales.

Como hemos analizado anteriormente, para Derrida el “archivo” no es una cuestión del pasado, es una cuestión de futuro, es una responsabilidad para el mañana. Al mismo tiempo Guash sostiene: “Es sólo a través de la

lectura de estos documentos (en todo caso hechos fragmentarios) como el historiador tiene acceso y puede reconstruir el pasado, entendiendo que el presente y el futuro están contenidos en este pasado” (Guash, 2002, p. 16). De esta manera estos autores plantean que la fotografía es más que un registro visual, sino que interroga las formas que construimos nuestro pasado y cómo eso influye en la comprensión y la transformación de nuestro presente.

Capítulo II. LA FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE OTREDADES

Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están (...) subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo.

(Didi-Huberman, Pueblos expuestos, pueblos figurantes, p. 14)

Colonialismo y colonialidad

Como hemos analizado en capítulos anteriores, la fotografía, desde sus orígenes en el siglo XIX, se presentó como un dispositivo privilegiado para documentar, clasificar y representar. Debido a esto, en el marco de la modernidad/colonialidad, no fue simplemente una técnica de registro, sino que fue concebida como un instrumento que participó activamente en la producción de imágenes reforzando jerarquías raciales, culturales y de género. Así como la colonialidad de poder, del saber y del ser, organizaron las relaciones sociales y epistémicas tras el fin del colonialismo formal, la fotografía retomó esas lógicas contribuyendo a fijar identidades subalternizadas.

En este capítulo proponemos analizar cómo la fotografía ha sido utilizada para la construcción de Otredades en Latinoamérica, en relación

con las nociones de colonialidad de poder (Quijano), colonialidad de saber (Mignolo) y colonialidad de ser (Maldonado-Torres). Para ello, retomamos las ideas centrales del grupo de intelectuales latinoamericanos “modernidad/colonialidad/decolonialidad”, particularmente los aportes introducidos por Enrique Dussel, Aníbal Quijano y Walter Mignolo. Estos autores centran su mirada crítica en la modernidad y el colonialismo señalando el carácter eurocéntrico de las narrativas dominantes. En este marco, plantean la necesidad de una decolonialidad, entendida como la posibilidad de desentramar la “matriz colonial de poder”, dismantlar la mirada eurocentrada y recuperar otras perspectivas históricas, epistémicas y culturales.

El filósofo argentino Dussel, exiliado varios años en México, en la década del setenta realizó unos de los aportes más importantes para Latinoamérica a partir de la teoría de la liberación. En sus ensayos como “En 1942: El encubrimiento del otro” y obras posteriores (1992/1993), Dussel sostiene que la modernidad colocó a Europa como el centro del mundo, mientras que todo lo demás es la periferia, siempre asociada a la barbarie, lo inmoral y lo inculto. Desde su perspectiva, la recuperación de la otredad constituye un concepto clave para repensar la historia y abrir una filosofía situada en América latina.

En diálogo con Dussel, y con otros pensadores como Antonio Negri, Walter Mignolo y el sociólogo peruano Aníbal Quijano introduce la noción de “colonialidad”. Este concepto vincula el proceso de colonización de las Américas y la constitución de la economía-mundo capitalista como parte de un mismo proceso histórico iniciado en el siglo XVI. Gracias a esta categoría, Quijano puede mostrar como las continuidades históricas de los tiempos coloniales no se limitan solo al dominio del centro sobre la periferia, sino que

son epistémicas y culturales. De allí deriva su noción de “colonialidad de poder” que explica cómo las estructuras de dominación global se organizan en torno a la clasificación racial y la jerarquización social. Lo central de su pensamiento radica entonces, en la descolonización de las estructuras de poder como una forma para democratizar la sociedad.

En esa misma línea, el semiólogo argentino, Mignolo (2000), desarrolla el concepto de “la colonialidad del saber”, que se refiere al modo en que el conocimiento moderno se construyó con parámetros eurocéntricos, invisibilizado y subordinado a otros modos de saber. Este concepto se articula con la “colonialidad del ser” formulada por Nelson Maldonado Torres (2007), para mostrar cómo la imposición de un modelo epistémico afecta no solo a los sistemas de conocimiento, sino también a la subjetividad y a la existencia de los sujetos colonizados. Desde esta perspectiva, el conocimiento está íntimamente vinculado con el lenguaje: ya que el lenguaje define la identidad de los sujetos.

Así, puede afirmarse que la “colonialidad del poder” remite a la articulación entre formas modernas de explotación y dominación; la “colonialidad del saber” al rol de la epistemología y de la producción de conocimiento en la reproducción de regímenes de colonias coloniales de pensamiento; mientras que la “colonialidad del ser” remite a la dimensión existencial de la colonización, es decir, a la experiencia vivida por los sujetos y a su impacto en el lenguaje, la subjetividad y la posibilidad misma de ser reconocido como humano.

A partir de estas categorías, conviene marcar la distinción de colonialismo y colonialidad. Mientras que el colonialismo se refiere al proceso

de ocupación y dominación territorial, económica y política llevado a cabo desde principios del siglo XVI por parte de las fuerzas europeas sobre los pueblos colonizados, la colonialidad designa la lógica cultural y epistémica que produjo y aún reproduce esa dominación, incluso tras el fin del colonialismo. De esta forma, la noción de “colonialidad de poder” formulada por Quijano resulta clave para caracterizar un patrón global de dominación propio de sistema-mundo-capitalista, cuyo origen se encuentra en el colonialismo europeo pero cuya vigencia se proyecta hasta el presente.

De este modo, concluimos que las imágenes no solo cumplieron su rol documental, sino que también contribuyeron a consolidar la mirada eurocéntrica, generando otredades que aún persisten en la cultura visual contemporánea. La fotografía, lejos de haber sido un medio neutral y objetivo, se constituyó en un dispositivo para la producción de saberes coloniales: que como ya mencionamos, se ocupó de clasificar, jerarquizar, identidades de los sujetos colonizados, proyectando en las imágenes lógicas de poder, saber y ser que sostienen la modernidad/colonialidad. Desde esta perspectiva, el análisis de nuestro corpus fotográfico en clave decolonial posibilita reconocer las continuidades de la colonialidad y a la vez, plantear alternativas críticas frente a los regímenes coloniales de la visualidad que subyace en las imágenes.

La fotografía en el marco de un proyecto civilizatorio y de modernización en América Latina

Como vimos en el apartado anterior, la colonialidad de poder, de saber y del ser estructuraron las formas de representación visual y la construcción de otredades. En este capítulo nos centraremos en el rol que tuvo la

fotografía durante la formación del Estado-Nación en América Latina en el siglo XIX. En ese contexto, la fotografía tuvo una doble función: por un lado, legitimar el progreso y la construcción del Estado-Nación; por otro, reproducir jerarquías sociales, culturales y de género. Para profundizar esta cuestión, retomaremos algunos autores que analizan cómo la identidad latinoamericana se configuró en torno a la imagen de civilización y progreso y a partir de la representación de un “Otro”.

Durante el siglo XIX y comienzos del XX, la fotografía en América Latina se transformó en un dispositivo de narrativas de progreso y modernidad. Luis Priano (2003), plantea que la fotografía fue creada como herramienta de expresión del progreso moderno para documentarse así mismo. Es decir, que el Estado Moderno y la fotografía tuvieron relaciones de origen. En su texto sobre “Fotografía y la formación del Estado Moderno” profundiza este vínculo de la fotografía con el Estado Moderno, afirmando que ambos son sinónimos: “una de las consignas de las fotografías en sus orígenes fue documentar, precisamente el fenómeno de la modernidad”, y señalando además que “tuvieron relaciones de origen: uno se nombra al otro” (Priano, 2003, p. 39). Por su parte, el semiólogo y sociólogo argentino, Eliseo Verón (1997) sostiene que la fotografía es un invento técnico de la individualización moderna: la nueva tecnología se propone desempeñar diferentes papeles a través de los cuales el individuo redefine su identidad y su vínculo con lo social. Desde esta perspectiva, la fotografía se convierte en el medio de comunicación visual, más difundido de la historia y más efectivo, para configurar la noción de nuestros cuerpos. El autor agrega, que el retrato, se convierte en un dispositivo privilegiado para fijar la identidad de los sujetos y otorgar reconocimiento social. Y que, a diferencia de la pintura, la fotografía hace surgir una nueva modalidad de apropiación privada de un elemento significativo del orden público, posibilitando una reproducción ilimitada. (Verón, 1997, p.58) Estas características resultaron centrales en el

marco de un proyecto civilizatorio y de modernización en América Latina, donde el retrato no solo fue un medio de autoafirmación sino una herramienta política para consolidar el proyecto de Estado Nación.

En la misma dirección, José Antonio Navarrete (2017) en “Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica” desarrolla que la fotografía estuvo fuertemente vinculada al pensamiento progresista y se usó para registrar los entornos rurales y productivos —puertos, ferrocarriles, industrias— a fin de construir un ideal de progreso económico y social con el objetivo de hacer Nación. Además, analiza cómo las imágenes procedentes de colecciones privadas y acervos institucionales en Europa, Estados Unidos y América Latina tuvieron el propósito de incentivar el turismo, inversores y nuevos pobladores. Estas fotografías eran producidas con un carácter romántico y evocador, centrado en la representación de paisajes naturales, la flora y la fauna, así como costumbres rurales. De este modo, el registro fotográfico buscaba lo pintoresco y lo productivo, resaltando la riqueza natural de los territorios y documentando campos organizados, trabajadores agrícolas, obras públicas y vistas urbanas en expansión. Esta doble estrategia satisfacía las necesidades de la élite de legitimar sus proyectos de modernización, ofreciendo una imagen comparable con Europa y Estados Unidos. La recurrencia de motivos campestres, resalta Navarrete fue una combinación eficaz de “civilización cultural y de creación de conciencia nacional propicia a las elites políticas” (Navarrete, 2017, p.49). Al mismo tiempo, la figura del trabajador agrícola adquirió relevancia como símbolo de progreso económico; sin embargo, la construcción visual de estos cuerpos no solo exalta el esfuerzo productivo, sino que también los sitúa en un lugar subordinado de la jerarquía social, reafirmando las divisiones de clase, raza y género que los proyectos de civilización sostenían.

Cabe destacar, que la mayoría de estas fotografías eran producidas por fotógrafos europeos y norteamericanos que estaban de paso por América Latina, lo que explica las similitudes en los contenidos y la mirada eurocéntrica que atraviesa a las imágenes. Estas imágenes estaban destinadas para circular como publicidad en el exterior: se vendían en estudios fotográficos, se exhibían en exposiciones internacionales o se reproducían en álbumes y postales. Junto con estas producciones comerciales, las misiones católicas de evangelización también jugaron un papel importante. Sacerdotes aficionados, antropólogos, y fotógrafos contratados produjeron un vasto archivo visual que reforzó la mirada colonial de los pueblos indígenas. Como señala Navarrete “las fotografías de las misiones devolvieron un mundo bárbaro e inocente y la propaganda del éxito de la evangelización.” (Navarrete, 2017, p. 90).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la población indígena, al ser considerada como una raza inferior y bárbara, se convierte en una amenaza para el plan de construcción de identidad nacional organizado por la élite. De esta manera, América Latina como territorio desconocido, pasó a ser un espacio de disciplinamiento, ideológico, racial que permitió justificar las expediciones para la obtención del oro y la mano esclava indígena. Según Joaquin Barriandos (2011), las prácticas visuales como “la territorialización del canibalismo” y la “monstruosidad del cuerpo desnudo” propició una maquinaria visual fotográfica con intenciones de promover la inferiorización por política y su racialización. De este modo, la fotografía, como tecnología la modernidad, fue clave en la consolidación de un orden económico, político y social sustentado en la representación los cuerpos: Así, “la colonialidad del ver, como la colonialidad del poder, del ser y del saber, es también constitutiva la de la modernidad.” (Barriandos, 2011, p. 15)

En este sentido, los álbumes y las postales fotográficas producidas en América Latina a fines del siglo XIX se convirtieron en dispositivos privilegiados para consolidar y difundir estas narrativas. Encargados por los gobiernos o por las élites, los álbumes registraban obras públicas, vías férreas, puertos y nuevos edificios institucionales, funcionando como verdaderos catálogos de progreso. En paralelo, las postales fotográficas reproducen escenas de la ciudad moderna con avenidas grandes y teatros, pero también retratos indígenas y campesinos con una lógica exótica. En consecuencia, tanto los álbumes como las postales deben entenderse como dispositivos de poder dentro la “colonialidad del ver” (Barriendos,2011). Mientras que los álbumes colaboraron para construir un imaginario de progreso, las postales sirvieron para consolidar la matriz visual que organizó las diferencias raciales, culturales y de género. Su circulación internacional los convirtió en dispositivos diplomáticos que buscaban legitimar la modernidad latinoamericana frente a Europa y Estados Unidos, reafirmando una imagen de Nación blanca y civilizada.

Este modo de representar al “Otro” no puede desvincularse de la categoría de raza. Como advierte Quijano (2000), en América Latina, la idea de “raza” es anterior a la idea de color, y está fuertemente vinculada a la categoría de indio para diferenciarlo de los conquistadores. El color, se utilizó inicialmente para designar a los esclavos africanos y de esa manera diferenciarlos de la identidad de los dominadores blancos. La raza, en tanto criterio de clasificación social y antropológica se consolidó desde los inicios de la colonización y el capitalismo moderno. Para el autor, “De ese modo, raza, una manera y un resultado de la dominación colonial moderna, invadió todos los ámbitos del poder mundial capitalista.” (Quijano, 2000, p. 37).

En ese sentido, como plantea Barriendos nos encontramos frente a “la colonialidad del ver” es decir “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual, basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (sujeto) observado” (Barriendos, 2011, p. 15). Esta matriz de la mirada que el autor denomina como “panóptica colonial” - eurocentrada y patriarcal-, no desapareció con el fin del colonialismo, sino que persiste como parte de la colonialidad del poder de la mirada. En la modernidad, la percepción visual fue moldeada a través de procesos de inferiorización racial, en el cual la fotografía desarrolló un papel muy importante. Así mismo podemos observar como en la actualidad lo caníbal, lo exótico, lo salvaje continúan apareciendo asociados a territorios, donde la visualidad de la diferencia sigue operando como criterio fundamental de clasificación social, racial y de género.

Este punto resulta clave situar a nuestras imágenes-archivos “Mujeres de la Amazonia de Perú” dentro de una matriz de colonialidad de la mirada eurocentrada y patriarcal, donde raza y género se convierten en “constructos mentales” (Quijano, 2000) sostenido en la producción de esa diferencia jerárquica. Tal como señala Quijano, si bien cada cultura tiene características propias y distintivas, lo que convierte las diferencias en un mecanismo de dominación, es su transformación en jerarquía. El autor, va a decir que es solo a través del “constructo mental de la diferencia”, que se impone el color blanco como superior al negro para determinar las relaciones entre dominadores y dominados. Del mismo modo, en la matriz patriarcal, la diferencia sexual se convierte en una desigualdad, al inscribir la superioridad del varón sobre la mujer. De este modo, la clasificación racial está fundada en las diferencias de color y la dominación patriarcal en las diferencias sexuales, ambas naturalizadas como formas de subordinación (Quijano, 2000, p. 41).

En esta misma línea, Gonzalo Vargas (2013), en su ensayo “Ambivalencias en la representación fotográfica del Otro: Paul Rivet y Rolf Blomberg” analiza la práctica fotográfica y los usos antropológicos en función de la mirada colonial en el Ecuador a partir del concepto de ambivalencia planteado por Stuart Hall. En este sentido, reflexiona que las representaciones fotográficas pueden ser positivas y negativas al mismo tiempo, por un lado, son necesarias para la producción de significados para la formación de identidades sociales, pero al mismo tiempo puede ser una amenaza agresiva hacia “el Otro” (Vargas, 2013 p. 115). Lo interesante desde su planteo es que, en ambos casos, estas imágenes deben entenderse como parte de regímenes de poder y dominación en el marco de la modernidad.

Es decir, comprender a la fotografía como producto de la modernidad implica reconocer que lejos de ser una copia fiel de la realidad, funcionó como dispositivo que se encargó de la construcción ficcional del “Otro” fundado en la clasificación y diferencia racial.” (Vargas, 2013, p. 115)

Ahora bien, como advierte Barriandos, el problema no termina en los usos de la fotografía, sino que exige una genealogía de las imágenes - archivo que permita indagar cómo los regímenes de la visualidad de la modernidad-colonialidad siguen operando a partir de actualizaciones en el contexto capitalista contemporáneo. Para el autor “es a partir de estos elementos que se articulan las matrices binarias de género, clase, sexo, raza, etcétera, y se reproducen las estructuras biopolíticas del patriarcado, del capitalismo, del desarrollismo, del multiculturalismo, de la interculturalidad, de la globalidad” (Barriandos, 2011 p. 16).

Para concluir, podríamos decir que la fotografía fue una pieza clave en el marco del proyecto de construcción de Estado-Nación en Latinoamérica, para desarrollar un “etnos”. Es decir, establecer una serie de comportamientos sociales y culturales a partir de la configuración de símbolos que actuaron en el cuerpo social. Estos símbolos, de alguna manera enmascaraba políticas de exclusión, desigualdades sociales y se apoyaban fuertemente en el racismo. De esta forma, el retrato fotográfico se convierte así en una herramienta de representación clave para la construcción del Estado Nación.

La fotografía turística en la Otredad

Como vimos en capítulos anteriores, la fotografía fue una herramienta clave en los procesos de modernización y la formación del Estado-Nación en América Latina. En este punto, nos interesa indagar de manera más específica el papel que desempeñó la fotografía turística —álbumes postales, retratos, vistas de paisajes— en la construcción de Otredades. Estas imágenes lejos de ser registros neutrales, participaron en las configuraciones de un imaginario racial (Catelli, 2017), fijando rasgos de inferiorización cor-política y racialización en América Latina durante la colonialidad y tienen su continuidad en la poscolonialidad.

Para comprender este proceso, nos resulta necesario introducir la dimensión del cuerpo como construcción histórica y política. John Pultz (1995) sostiene que el proceso de describir un cuerpo nunca es inocente: siempre debemos preguntarnos quien lo describe, y cuáles son sus fines. Desde sus orígenes, la fotografía ha configurado la forma que percibimos al

cuerpo y establece una relación intrínseca entre el cuerpo y objetivo de la cámara. En esta línea, para los Estudios Culturales el cuerpo es el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto en el mundo social y cultural. Como plantean Szurmuk - Mckee Irgwin (2009) la historicidad del cuerpo es la de las representaciones y los lenguajes que lo constituyen y lo significan. Es decir, que lo que entra en juego no son solamente “los mecanismos de representación y significación sino sus usos, prácticas y (re) producción de los cuerpos” (p. 67).

En este marco, el aporte de Laura Catelli (2017) resulta fundamental. La autora desarrolla la noción de “imaginario racial” y articula los conceptos teóricos de Michel Foucault, Cornelius Castoriadis, Frantz Fanon y Homi K. Bhabha para dismantelar la vinculación objetiva de raza y cuerpo. Retoma de Foucault la definición de dispositivo como red de procesos discursivos y no- discursivos que permite visibilizar leyes, instituciones, objetos culturales. De Castoriadis; la noción de imaginario como la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen median entre lo simbólico y lo social. De Fanon, la dimensión subjetiva y psicológica desarrollada en relación a los imaginarios raciales instituidos. Y de Bhabha, la discusión sobre el discurso, la subjetividad colonial y los estereotipos en relación a la subjetivación racial colonial. Desde esta perspectiva, Catelli, señala que la racialización es un fenómeno que no está estrictamente anclado en el cuerpo, sino que ocurre en exceso de él, a través de complejos entramados que involucran aspectos simbólicos e imaginarios sostenidos por dispositivos que incluyen aspectos simbólicos, discursivos, institucionales y subjetivos. De allí, la necesidad de “el desarrollo de una analítica racial dinámica capaz de alejarse de “la raza” y los cuerpos como objetos para, en cambio, visibilizar la relacionalidad de los elementos en juego en la racialización (discursos, prácticas, espacios, sujetos)” (Catelli, 2017, p. 101)

Con estas herramientas conceptuales, nos interesa revisar como las fotografías turísticas produjeron representaciones raciales basadas en estrategias políticas y discursivas en el siglo XIX y principios del siglo XX. La fotografía como documento de verdad, establece estereotipos muy marcados en los diferentes grupos raciales. De esa forma, se convirtió en una herramienta clave para la racialización de los cuerpos que tuvo su impacto en el colonialismo y en la poscolonialidad (Catelli, 2017). Así mismo, Perter Burke plantea que, en todo encuentro entre culturas, lo más probable es que se construyan imágenes estereotipadas de la otra cultura: “El estereotipo puede ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros” (Burke, 2001, p. 158). En gran parte de la producción fotográfica latinoamericana, los indígenas fueron representados a través de tópicos recurrentes: lo monstruoso, lo salvaje, lo caníbal, y lo exótico.

En este contexto, las postales etnográficas se consolidaron como un formato privilegiado de imágenes indígenas. Como señala Masotta (2003), estas postales circularon tanto en el ámbito turístico como en colecciones científicas construyendo una representación ambigua en la que se mezclaban el exotismo, la clasificación racial, y la erotización de los cuerpos. De este modo, la postal turística operó como dispositivo de Otredad: al mismo tiempo que funcionaba como suvenir para el viajero, alimentaba a un imaginario racial (Catelli, 2020) que fijaba estereotipos sobre la corporalidad y la cultura indígena. “La reproducción en serie de las postales y las prácticas del coleccionismo posibilitaron, a diferencia de las fotografías tradicionales, su supervivencia hasta la actualidad” (Masotta, 2003, p. 422).

En esa línea, María Giordano (2012) analiza cómo la fotografía y la pintura, como documentos visuales, permitieron construir un “imaginario de alteridad” del indígena Chaqueño. Estas representaciones visuales promovieron discursos de dominación y mestizaje que marcaron la vida de los pueblos del Chaco durante el siglo XVIII y hasta el siglo XX. Del mismo modo durante esa época, los artistas, con la intención de unificar el territorio, se encargaron de construir una mirada romántica de la pampa diferenciando la figura del indígena y el gaucho representado como amenaza o atraso.

A partir de este análisis podemos entender que la fotografía turística del siglo XIX en América Latina no solo acompañó los procesos de modernización del estado-Nación, sino que fue uno de los medios fundamentales para instituir y reproducir el “imaginario racial” (Catelli, 2017). En definitiva, este marco, es clave para este trabajo porque permite analizar nuestro corpus de imágenes dentro de un entramado más amplio, que vincula prácticas, discursos, instituciones y subjetividades. Desde este lugar, más adelante ampliaremos el análisis con otros materiales del archivo de Alberto Corti (revistas Life, noticias, fotografías, periódicos) que dan cuenta de la continuidad de estas lógicas en la cultura visual.

El retrato fotográfico en la representación del Otro

Como venimos analizando, tanto en el colonialismo y la poscolonialidad tras las independencias formales de las naciones latinoamericanas, la fotografía se convirtió en una herramienta de representación y propaganda para mostrar una imagen de progreso y civilización. Si bien, la fotografía turística contribuyó en la construcción de una mirada colectiva del “Otro”, el género del retrato fotográfico profundizó

este proceso en la escala individual. Allí, la racialización ya no solo recae en la comunidad o en los paisajes sino en los cuerpos concretos, en los rostros de los sujetos.

Durante el siglo XIX y principios del XX, el retrato fotográfico se consolidó como instrumento en la construcción de la identidad nacional en América Latina. A través de él, se configuró la idea de “buen ciudadano” o “del yo burgués” como monada” (Priano, 1999, p. 40). De esta forma la élite creó una red de identificaciones compartidas mediante retratos familiares y de grupos sociales con el objetivo de reafirmar su individualidad y presencia pública. (Navarrete, 2017, p. 63). Estas imágenes reproducen los buenos modales de la élite europea, a través de la pose, el gesto y la vestimenta. Pero, sobre todo, legitimaban políticas de blanqueamiento que pretendían favorecer la inmigración europea y marginar a las poblaciones indígenas instalando la idea que la mezcla llevaría a una sociedad más “civilizada”. Estas imágenes buscaban fijar jerarquías dicotómicas entre civilización y barbarie, progreso y atraso, blanco e indígena. Así, los retratos de familias “blanqueadas” o los trabajadores rurales no solo documentan, sino que reforzaban la narrativa de progreso racializada.

En este marco, la práctica del retrato fotográfico durante ese periodo estuvo marcada por una fuerte mirada eurocéntrica. Por un lado, fueron los fotógrafos viajeros quienes, desde Europa y Estados Unidos, exploraban el continente produciendo imágenes. Por otro lado, también participan fotógrafos locales que, formados bajo cánones técnicos y estéticos europeos, reprodujeron los mismos modelos de representación con una lógica colonial. Estos registros, realizados en territorios colonizados o recientemente independizados, cumplieron un propósito promovido por la antropología positivista contribuyendo a catalogar, clasificar y construir un archivo visual

que refleje jerarquías sociales y raciales. Esta imposición de la mirada europea sobre los cuerpos refleja lo que Barriandos (2011) denominada “colonialidad del ver” basada en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y el objeto observado.

Durante ese mismo periodo, la antropología positivista se consolidó como disciplina con el objetivo de aplicar métodos científicos al estudio de las sociedades humanas. Sus intereses se centraban en clasificar a la humanidad en tipos raciales, sociales y culturales. En este marco, el retrato fotográfico, se convirtió en una herramienta clave utilizada por la antropología para “objetivar” y documentar pueblos indígenas bajo una mirada exotizante y de otredad. Tal como señala John Tagg (1988), la fotografía no es un registro natural sino un dispositivo de poder que fija identidades sociales y legitima formas de control político. En consecuencia, la fotografía, como tecnología de la antropología positivista, permitió catalogar, comparar, clasificar los cuerpos y los modos de vida, consolidando un archivo visual al servicio de jerarquías raciales y sociales. En este sentido, fue un instrumento crucial para la construcción del “imaginario racial” (Catelli, 2017) en América Latina. Como advierte Gonzalo Vargas, “El sujeto explorador/colonizador se atribuye la representación del Otro, en tanto es un objeto de estudio imaginario masificable al descontextualizar su cultura y mostrándolo como un todo absoluto” (Vargas, 2012, p. 118).

En paralelo, los avances técnicos fueron decisivos para expandir y reforzar el papel social del retrato. Hasta mediados del siglo XIX, los retratos se realizaban a través de la técnica del daguerrotipo y ambrotipo, objetos únicos protegidos con estuches, pero muy costosos. Con la expansión de formatos accesibles, como la “carte-de-visite”, el retrato comenzó a circular más allá de las elites y se popularizó en otras clases sociales. Este

procedimiento utilizaba una cámara de cuatro objetivos que permitía obtener múltiples copias de un mismo negativo de vidrio, reduciendo costos y facilitando la reproducción masiva. Esta innovación, no sólo amplió el acceso al retrato, sino que consolidó su función social en la esfera pública al favorecer la circulación y el intercambio de imágenes personales. John Tagg (1988) en “El peso de la representación” sostiene que el retrato “es un signo cuya finalidad es tanto descripción de un individuo como la inscripción de identidad social” (p.53). Además, la gran circulación de retratos fotográficos —como las colecciones de carte-de-visite— no solo responden a la necesidad de representación social sino a una lógica de consumo. Para el autor, la historia de la fotografía es al mismo tiempo la historia de la industria que convirtió a las imágenes en mercancía, produciendo y satisfaciendo una demanda social en un modelo capitalista en crecimiento del siglo XIX.

Por último, surge la fotografía “minutera”, desarrollada por fotógrafos ambulantes, que realizaban retratos con un estilo “trashumancia”. Una fotografía que se caracterizaba por su simplicidad visual: fuera del estudio fotográfico, en escenarios improvisados, sin utilería, ni adornos. Esta técnica, también considerada como la posibilidad del retrato de los pobres, permitió democratizar el retrato con un procedimiento sencillo, artesanal y barato en pocos minutos. Retomando esta práctica, la artista peruana Milagros de la Torre en su obra “Bajo el sol negro” resignifica la práctica fotográfica de los “minuteros” utilizada en Cuzco fines de siglo XIX y principios del XX. Pone en evidencia cómo los procesos químicos del revelado —en este caso el mercurio— producían un efecto de blancura en los retratos, reforzando estereotipos raciales. De la Torre, hace visible esta intervención química para mostrar el modo en que la técnica misma estuvo al servicio de un imaginario racial. A partir de esta obra, Leticia Rigat (2021) analiza cómo la fotografía minutera, lejos de ser un simple recurso popular, participó de las políticas de representación reforzando el imaginario racial asociado al “mejoramiento de

raza". Desde una visión crítica, Rigat vincula estos procesos con los conceptos de pureza de sangre, raza, y color de la piel como conjunto estructurador del orden social en la colonia. (p.224). Así, la fotografía minutería —junto con los álbumes y las postales— funcionaron como dispositivo de racialización que sostuvo y legitimó discursos coloniales de raza y civilización.

Capítulo III. EL CUERPO FEMENINO COMO TERRITORIO DE LA COLONIALIDAD DEL DESEO

La colonialidad del género y el patriarcado colonial moderno

Para comenzar a pensar la relación entre género y colonialismo surge una pregunta clave: ¿Qué papel tienen las relaciones de género en el proceso de racialización?. Para ello retomamos el concepto de “género” de la antropóloga Rita Segato (2020): “El género es, en este análisis, la forma o la configuración histórica elemental de todo poder en la especie y, por lo tanto, de toda violencia, ya que todo poder es resultado de una expropiación inevitablemente violenta” (p. 17). Desde esta perspectiva, la autora analiza la especificidad de la posición de la mujer en el mundo indígena y las intervenciones de la colonialidad. Como complemento, María Lugones (2014), filósofa feminista, investiga la intersección de raza, clase, sexualidad, género, deteniéndose en la situación de las mujeres no blancas como víctimas de la violencia colonial. Ambas autoras argentinas, retoman la noción de “colonialidad del poder” Quijano (2001) para situarse en una posición decolonial que permita comprender las desigualdades de género y raza en la modernidad.

Quijano, concibe la intersección de raza y género en términos estructurales basados en el poder capitalista eurocentrado y global. De allí, la necesidad de realizar un cruce entre raza, sexualidad y género para pensar la colonialidad de género y el patriarcado colonial moderno. En este marco, el autor profundiza el concepto de raza como categoría central para pensar la dominación y plantea que es necesario recuperar los proyectos históricos

que fueron interrumpidos por la colonialidad. Walter Mignolo, (2000) va decir que los pueblos que fueron colonizados, sus memorias se encuentran intervenidas por la matriz colonial. En ese sentido como propone Segato (2020) es necesario analizar en conjunto las relaciones de género y las relaciones raciales para trazar un horizonte de análisis marcado por el evento de la conquista para construir memorias intervenidas por las diferentes censuras coloniales.

Ahora bien, es preciso definir “raza” y “racismo” para luego profundizar en las relaciones de género desde “la colonialidad de poder”. En primer lugar, entendemos que la noción de “raza” surge como instrumento de dominación social durante la colonización de América finales del siglo XV y principios del siglo XVI, aunque tiene antecedentes previos en el siglo XIV donde la idea de “pureza de sangre” para jerarquizar los linajes cristianos, judíos y musulmanes. Con la expansión colonial, esta categoría se biologizó y pasó a fijarse en los cuerpos a través del color de piel, rasgos y la corporalidad. Así, se consolidó como principio de clasificación y jerarquización de poblaciones enteras cuyo objetivo es la explotación de sus cuerpos y territorios. En cambio, el racismo constituye un instrumento del eurocentrismo epistémico: un modo de producir conocimiento y organizar al mundo legitimando desigualdades de trabajo, creencias, saberes. Como sostiene Quijano, aunque siempre hayan existido formas de “etnicismo” en distintos momentos históricos, fue la modernidad-colonialidad la que inventó la raza para el control de la sociedad. Es decir que eurocentrismo y racismo son dos aspectos de un mismo fenómeno.

En esa línea, Segato (2020) sostiene que, del mismo modo que la raza resulta de la biologización de la desigualdad en la colonialidad, el género, también resulta de la biologización de la jerarquía en el orden

patriarcal. El racismo produce a la raza: “la raza es producto de la estrategia racista del expropiador” (Segato, 2020, p. 18). Tanto la raza como el género, a pesar de haber sido instalado por rupturas epistémicas que fundaron nuevos tiempos - el de la colonialidad para la raza y el de la especie para el género-, hacen historia dentro de la episteme que les da origen (Segato, 2016).

Para Quijano, las disputas por el control del sexo, sus productos y recursos son una forma de control de la colonialidad-modernidad para definir y organizar el género. En este sentido, Segato, diferencia entre un patriarcado moderno de baja intensidad, presente en el mundo colonial, y un patriarcado moderno/colonial de alta intensidad, producto de la intervención colonial, que reorganizó las relaciones de género y sexualidad en función del orden capitalista. En relación a este planteo, Lugones (2014), va a decir que el sistema de género se consolida con los proyectos coloniales de Europa y toma forma en la modernidad. Para la autora la colonialidad de poder y la colonialidad de género son inseparables para problematizar las violencias ejercidas de un estado patriarcal, blanco y eurocentrado hacia las mujeres de otras comunidades. De este modo, el racismo fue un invento colonial creado para organizar la explotación del trabajo del mundo moderno-capitalista que necesitó de un léxico propio. De esta forma, junto con la conquista surge la necesidad de construir un vocabulario específico para clasificar las desigualdades y narrar una historia —negro, blanco, indio, civilización, salvaje— que antes no existían. Como sostiene Aníbal Quijano (citado en Mignolo, 2000), América no solo inaugura la modernidad/colonialidad, sino que “inventa” a Europa, redefiniendo su propia centralidad histórica.

La colonialidad de poder también se sostuvo en la construcción de una mirada eurocentrada basada en el dualismo europeo/no europeo,

civilización/primitivo, moderno / tradicional. Estos binarismos, advierte Segato, también estructuran las relaciones de género, reforzando un patriarcado que determina funciones y lugares para hombres y mujeres dentro del orden moderno/colonial. Así, la matriz colonial de poder (Mignolo 2007) articula el racismo, mientras regula simultáneamente la economía, el conocimiento y la subjetividad.

Racialización, erotización, feminización

Por lo dicho anteriormente, el cuerpo femenino fue racializado y al mismo tiempo erotizado como parte de la lógica colonial. La colonialidad de género como explica Lugones (2014) muestra cómo el patriarcado moderno/colonial articuló jerarquías raciales y de género en un sistema que convirtió a las mujeres no blancas en cuerpos disponibles para la explotación sexual, simbólica, y material. Para la autora, el sistema de género se consolida con los proyectos coloniales de Europa y toma forma en la modernidad. Este sistema determina la función de hombre y mujer en el sentido moderno/colonial. También en las mujeres blancas, reproductoras de clase y raza quienes son excluidas de la esfera colectiva y de la producción del conocimiento, para encargarse de su función provincial de la reproducción de la raza. De esta manera sus cuerpos quedan sometidos a la pureza y la pasividad sexual. Rita Segato nos alerta que dentro del patriarcado hay una historia de género. Y de ese modo, los roles de las mujeres sobre todo de razas inferiores quedan sumergidas junto con el resto de los cuerpos. En este punto Mignolo (2007) sostiene que la matriz colonial de poder se produjo a través de instituciones, iglesias, ejércitos, escuelas - que organizaron el control económico y político, pero también el control del género y la sexualidad.

Al mismo tiempo, como señala Segato (2020), se instaló la “la pedagógica de la mirada pornográfica”, que construyó una mirada alienada, objetificante y fechizadora sobre el cuerpo femenino indígena y no blanco. Esto revela, como dice la autora, la diferencia entre pornográfico y erotismo: “el goce de un sujeto exterior que fantasía la apropiación del cuerpo explorado y explotado, como diferente al placer de la conjunción en que la entrega es compartida” (p. 125)

Tal es así, que el estado moderno bajo el lema de la igualdad entre hombres y mujeres generó una serie de modificaciones en el espacio doméstico que intensificó las desigualdades de las relaciones de género. Por un lado, ubicó a las mujeres en el espacio doméstico privado, con la intención de desarticular las prácticas de ritual de colaboración entre mujeres como quehacer político. Y como consecuencia, trascendió una moralidad para la sexualidad de las mujeres sujetas al espacio doméstico e introdujo el pecado. En este sentido, los cuerpos de las mujeres racializadas fueron representados como salvajes, sensuales y exóticos mientras que a las mujeres blancas tenían el rol en el espacio doméstico para la reproducción de la raza civilizada.

El cuerpo erótico femenino racializado, entonces, no puede pensarse sólo en clave de deseo y representación, sino como espacio de control político, donde se cruzan lógicas de racialización, patriarcado y economía colonial. En este marco, la erotización de las mujeres no blancas funcionó como un instrumento central para consolidar las jerarquías coloniales y sostener el orden del Estado moderno capitalista.

La producción y circulación de diapositiva indígena como postal turística en la poscolonialidad

El avance técnico de la fotografía fue perfeccionando su fidelidad con lo real a través de distintos procesos de revelado. En 1941, Kodak lanzó al mercado mundial el proceso Kodachrome, que abrió la posibilidad de producir fotografías en color de manera masiva. Este procedimiento utilizaba película de diapositiva en soporte plástico, compuesta por varias capas de emulsión sensibles a la luz que registraban los tres colores primarios (rojo, verde y azul). Una vez revelada en laboratorios especializados, la película se cortaba en tiras y se montaba en marcos de cartón o plástico, lo que exigía proyectores para su visualización en pantallas o paredes. Las diapositivas en color se popularizaron en los años sesenta, cuando las cámaras de 35 mm se hicieron accesibles al público general, y respondieron a una creciente demanda de imágenes modernas en publicidad, revistas y turismo.

Su uso se consolidó en géneros como la fotografía familiar, turística y educativa. Sin embargo, estas imágenes cumplían estratégicamente con un doble propósito: por un lado, podían inscribirse en proyectos antropológicos o pedagógicos, y por otro, funcionaban como soporte para fotografías eróticas camufladas, cuya circulación se legitimaba al amparo de lo turístico y lo cultural. Este cruce explica por qué comenzaron a coleccionarse rápidamente en Europa y Estados Unidos, donde lo exótico y lo erótico se entrelazaban en la mirada colonial.

Es decir que la producción y la circulación de diapositivas y postales eróticas producida en las décadas de 1950 y 1960, se hace evidente la

colonialidad de la mirada en la representación de comunidades indígenas. Estas imágenes, concentran la sensualidad desde la exotización y los estereotipos, revelando en su propio soporte la mirada occidental que las produjo. El erotismo, en este sentido, se presenta como otra forma de colonización: una mirada impuesta que convierte los cuerpos indígenas en objetos de deseo y de consumo visual.

Como consecuencia, la producción fotográfica estuvo dominada por una mirada masculina y eurocéntrica, que sexualizó y disciplinó los cuerpos siguiendo parámetros coloniales (Masotta, 2003). En muchos casos, estas imágenes circularon como objetos de coleccionistas entre varones, reforzando un régimen visual patriarcal donde lo indígena quedaba subordinado a los deseos y la clasificación occidental.

Durante los años sesenta, el legado etnográfico del registro científico fue apropiado y transformado en objeto de deseo. Las estéticas instaladas por la antropología positivista como poses frontales, rigidez corporal, miradas fijas, fueron desplazadas hacia la erotización. Así el cuerpo indígena pasó a ser un objeto de mercancía. Este proceso de erotización de la figura indígena responde de alguna manera que tanto el capitalismo como la religión habían impuesto pautas de vestimenta y recato en los procesos de trabajo de evangelización. La fotografía operó entonces en sentido inverso, mostrando cuerpos desnudos, particularmente femenino, como escenario de deseo (Masotta, 2003). De esta manera, las postales y las diapositivas funcionaron como “souvenir turístico” consolidando un imaginario erótico colonial, disponible para la mirada occidental, donde la mujer indígena era representada en poses dóciles, pasivas, estereotipadas. Estas imágenes transmitían sumisión y disponibilidad sexual, aunque las miradas de las mujeres fotografiadas solían denotar temor e incomodidad.

Así mismo, los recursos visuales utilizados como telas, posturas insinuantes y accesorios indígenas (plumas, collares, tejidos) funcionan como marcadores de diferencia, en contraste con elementos modernos. Se producía así, un híbrido entre la estética del retrato de la élite y la erotización indígena. A nivel compositivo, se recurre habitualmente a poses frontales o de perfil, fondos neutros o naturalezas domesticadas junto con un contraste de iluminación que resalta los cuerpos separándolos de las escenas o iluminaciones suaves que romantizaban el encuadre. En ambos casos, se insertaba dentro de la industria turística, que ofrecía no solo paisajes naturales como selvas, playas y ruinas sino también cuerpos indígenas como parte del mismo atractivo exótico.

Las postales de grupos étnicos de fines del siglo XIX y principios del XX constituyen, un espacio privilegiado donde se entrelazan el registro antropológico y la fascinación erótica (Masotta, 2003). Estas imágenes son producidas principalmente para el mercado europeo y norteamericano muestran a mujeres indígenas desnudas o semidesnudas, pero bajo una apariencia de “documento científico” o “testimonio cultural”. Masotta define esta ambigüedad como una estrategia visual que legitima el deseo colonial, permitiendo que el cuerpo femenino indígena sea mostrado y consumido sin que el espectador se reconozca como voyeur.

Este modelo visual, consolidado entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, no desaparece con el avance tecnológico; por el contrario, se transforma y continúa operando en nuevos soportes durante el

siglo XX. En este sentido, el éxito posterior de las diapositivas en color retoma y actualiza esta lógica de circulación del cuerpo racializado. Su formato económico y portátil —impresiones pequeñas, de bajo costo y fácil distribución— favoreció la masificación de imágenes producidas para un público global.

Las diapositivas fueron realizadas mayormente mediante el proceso Kodachrome, patentado por los laboratorios Kodak, un procedimiento muy popular entre las décadas de 1960 y 1980 por la intensidad de sus colores y su gran durabilidad. A la par, otros procesos como Ektachrome o Agfacolor ampliaron las posibilidades de producción.

Capítulo IV. SOBRE EL ARCHIVO

El archivo como objeto de estudio

Esta tesis se inicia con el objetivo de crear un archivo de los documentos fotográficos pertenecientes al fotógrafo fallecido Alberto Corti de la ciudad de Pergamino, provincia de Buenos Aires. En el año 2014 comenzamos con actividades de protección, conservación, y digitalización posibilitando de esta manera el acceso a futuras investigaciones.¹

En este proceso, hallamos fotografías registradas entre 1930 y 1977 en diferentes soportes (placa de vidrio, diapositivas, acetato de celulosa, película) que no solo permiten reconstruir la trayectoria de Corti como fotógrafo, sino también interrogar el papel de la fotografía en la construcción de memorias: desde la memoria colectiva local, vinculada a la ciudad de Pergamino, hasta las memorias visuales latinoamericanas atravesadas por los procesos de modernización, colonialidad y representación del cuerpo.

Este archivo conserva materiales diversos: familiares, retratos de clientes, serie de viajes por Argentina y por el mundo, diapositivas de paisajes, postales compradas como souvenir, así como documentación escrita y gráfica (diarios de viajes, cartas, revistas, recortes de prensa y balances comerciales). Sin embargo, más allá de su variedad, lo que se destaca es el lugar protagónico de la fotografía turística, que registra viajes

¹ Ver anexo página 125

internacionales por Europa, América, y Asia como también recorridos locales.

En esta investigación entendemos, entonces, que trabajar con el archivo no significa únicamente mirar el pasado, sino interrogar nuestro presente y proyectar futuros posibles. Como plantea Anna María Guash (2005), las fotografías no solo documentan realidades, sino que también crean narrativas. La fotografía es más que un registro visual que nos permite interrogarnos sobre las formas que construimos nuestro pasado y la forma de transformar nuestro presente.

Ahora bien, para avanzar en el análisis es necesario detenernos en la materialidad del archivo. La organización de los documentos de Corti - positivos finales, negativos contactos, álbumes y dispositivos - no responden únicamente a criterios técnicos, sino que reproducen modos históricos de organizar y jerarquizar a las imágenes. Desde esta perspectiva detallaremos los elementos que conforman el archivo, entendiendo que su valor no es meramente técnico, sino político y cultural.

Los documentos del Archivo

El archivo de Corti se compone de una gran variedad de materiales, que en conjuntos permiten reconstruir tanto la práctica profesional como los intereses personales del fotógrafo. Estos documentos no son meros objetos

técnicos: cada soporte encarna formas específicas de mirar y registrar el mundo y al mismo tiempo revela las continuidades de la colonialidad en la cultura visual.

En primer lugar, encontramos los negativos, placas de vidrio y en acetato de celulosa, titulados como: “Fotos familiares 1946”, “Retratos de clientes”, “Viajes a Europa” “Viaje al norte”. En segundo lugar, los positivos de contacto, evidencian el carácter procesual de la práctica. Se trata de copias realizadas para selecciones de imágenes, que condensan esa instancia intermedia donde la fotografía aún no estaba destinada al consumo social sino al trabajo interno del fotógrafo. En tercer lugar, positivos finales nos referimos al documento final generado por cualquier procedimiento como: daguerrotipo, polaroid, diapositivas, negativo. Allí hallamos retratos familiares, registros de viajes y fotografías de artistas premiados en concursos. A este conjunto se suman las diapositivas de color correspondientes a los viajes internacionales entre 1960 y 1974 (Francia, Italia, China, Japón, Perú, México) y las registradas en la Argentina entre 1968 y 1977. Del cual pertenece el corpus de imágenes de esta investigación: “Desnudos: Estados Unidos, Perú, Hong Kong y Japón”

El archivo también conserva álbumes familiares organizados en series de viajes, retratos, paisajes, fechados desde 1930 a 1974. Además, se hallaron fotografías artísticas —Fotografías coloreadas, reproducciones, collage, calado de imagen— y fotografías enmarcadas que participaron de exposiciones o cursos.

Además, contiene un material documental: libros de cuentas, sobres, membretes, sellos, objetos de la actividad comercial entre 1948 y 1974, que permiten reconstruir el carácter empresarial de la fotografía en el interior bonaerense. Asimismo, la colección de revista *Life en español* (1959 - 1968) y recortes de diarios y suplementos turísticos muestran cómo las imágenes circulaban en un entramado global y nacional, donde lo local dialogaba con imaginarios de modernidad importados.

Finalmente, aparecen objetos vinculados a la actividad fotográfica como máquinas fotográficas, trofeos, y máquina de escribir. Como también documentos personales que revelan el papel activo de su esposa, María Teresa Molina: un diario mecanografiado de 215 páginas donde relata el viaje en barco de 1969, cartas familiares y profesionales y la organización manuscrita de álbumes. Su intervención da cuenta del rol activo en la organización y clasificación del archivo.

Sobre el fotógrafo Alberto Corti

Alberto Corti (1905 - 1977) nació en la ciudad de Rojas, provincia de Buenos Aires y es considerado uno de los fotógrafos más destacados de la ciudad de Pergamino entre las décadas del 1940 y 1960. Hijo de familia de fotógrafos, toda su vida estuvo vinculado a la imagen fotográfica desde muy joven, aprendiendo el oficio de su padre. En 1940 inauguró su propio estudio fotográfico en Pergamino, ofreciendo servicios fotográficos a las familias de la región. Así nació “foto Corti”, marca que se convirtió en parte de la memoria visual.

Además de su actividad comercial, Corti desarrolló la fotografía artística, participando en concursos y en publicaciones especializadas. En el archivo se conservan, por ejemplo, una nota publicada en la revista “Correo Fotográfico Sudamericano” (n.º 730, de junio de 1954), donde comenta su fotografía “*Llamas en los cerros*” y afirma: “Estoy establecido en Pergamino practicando la fotografía, el mismo arte para el cual nací, en el estudio que desde 1888 tenía mi padre en Rojas”.

Corti estuvo casado en primeras nupcias con María Teresa Molina, quien lo acompañó en gran parte de su carrera profesional. Juntos realizaron

numerosos viajes por Europa, Asia, Estados Unidos y América. Uno de los más significativos para esta investigación fue el “Viaje por el mundo” de 1969 realizado durante tres meses en barco. En el archivo conserva una caja de diapositivas color titulada “Viaje a Europa”, que incluye paisajes, monumentos y lugares turísticos registrados por Corti, junto con diapositivas adquiridas en los sitios visitados. Este detalle resulta relevante para nuestro corpus, porque refleja el uso de la diapositiva color y la compra de fotografía turística como prácticas habituales. Asimismo, el archivo contiene un álbum con postales adquiridas durante ese viaje lo que permite pensar la fotografía turística como práctica cultural de consumo.

También observamos que el papel de María Teresa en la organización del archivo fue central. Aunque Corti era el productor de las imágenes, ella se ocupaba de clasificar, rotular, conservar el material, además de figurar como modelo en varias series. En su puño y letra aparecen notas en los álbumes y también se conserva un diario de viaje mecanográfico en el que narra, a lo largo de 215 páginas, las actividades realizadas durante el viaje de 1969. Allí describe itinerarios, impresiones y detalles cotidianos, e incluso señala al final: “hemos comprado diapositivas y postales de todos los lugares visitados y también traemos etiquetas de los hoteles”.²

Tras fallecer María Teresa, Corti contrajo su segundo matrimonio con Luisa Josefa Aleón con quien también viajó a Europa en 1974. Tres años más tarde, con 71 años, Corti falleció en la ciudad de Pergamino. En el 2014, con el fallecimiento de Luisa, los familiares directos decidieron disponer de los bienes y propiedades de la familia. Fue en ese momento, que

² Fragmento extraído del diario de viaje realizado en 1969.

el archivo fotográfico de Corti fue entregado para su conservación e investigación.

Una familia de fotógrafos

Como mencionamos anteriormente, Alberto Corti, proviene de una familia con larga tradición de fotógrafos, que dejó huella en la región norte de la provincia de Buenos Aires. Su padre, Gaspar Pedro Corti, inmigrante italiano, se radicó en la ciudad de Rojas a finales del siglo XIX. Según una investigación realizada por Fernando Luis San Martín (2012)³ Gaspar llegó a la Argentina en 1880, con apenas 16 años y comenzó a trabajar como barbero en Rosario, provincia de Santa Fe. En 1886 se trasladó a Rojas atraído por el auge del Ferrocarril Central Provincial, allí fundó su estudio fotográfico.

El estudio de Gaspar se caracterizaba por su calidad técnica y artística: contaba con un atelier vidriado que aprovechaba la luz natural, utilizaba técnicas de retoque e iluminación de negativos y producía desde pequeños retratos tipo portrait Cabinet hasta las gigantografías. Sus imágenes llevaban impreso el sello “Corti” y se destacaba por retratar tanto escenas sociales (bodas y comuniones) como los paisajes de la región entre 1890 y 1910.

³ Esta investigación es realizada sobre la historia de la ciudad de Rojas de la provincia de Buenos Aires durante los años 1914 – 1958. La ciudad donde Vivían inicialmente la familia Corti.

Más tarde, sus hijos Teodoro y Alberto continuaron la actividad, ampliando servicios y produciendo retratos, postales y ampliaciones coloreadas al óleo o al lápiz. El negocio se mantuvo como empresa familiar hasta 1929, cuando falleció Juana Simonassi, esposa de Gaspar. A partir de allí, los hermanos continuaron hasta fines de los años 30, cuando decidieron separarse.

En 1887 Garpar Corti se desarrolló profesionalmente en la ciudad, inauguró su estudio fotográfico y se encargó de registrar fotografías sociales de bodas, casamientos y comuniones. Se dedicó sobre todo a la fotografía retratista con un alto nivel artístico. Su estudio fotográfico estaba ubicado en la parte superior de su domicilio y contaba con un atelier de paredes y techos vidriados como sistema de iluminación de sus fotografías. Contaba con un estudio cortinado y tecnología moderna. Y al estar cerca del ferrocarril concurría frecuentemente a Buenos Aires a buscar productos fotográficos de calidad para desarrollar sus producciones. Sus fotografías eran diferenciadas por los retoques de negativos, iluminados, y virados. Él retrataba desde el tamaño más pequeño "Portrait Cabinet" hasta gigantografías como adornos de salas y habitaciones. Sus fotografías siempre llevaron el sello de Corti, por eso los cartones llevaban impreso su insignia con la técnica de gofrado o sello. Fue pionero en retratar los paisajes y personas de la ciudad de Rojas durante 1890 y 1910 dejando grabados improntas de la urbanización y el desarrollo de la ciudad. Luego, hacia 1891 sus dos hijos Teodoro y Alberto Corti, retoman la actividad comercial fotográfica ampliando los servicios para ciudades vecinas y acercando productos fotográficos para aficionados. Ellos se destacaron por la calidad técnica de sus postales, realización de retratos de novios, ampliaciones al lápiz, foto-óleo.

Hasta el momento era un comercio familiar, integrado por Gaspar (padre) y Alberto y Teodoro (hijos). Cuando en 1929 su mujer Juana Simonassi de Corti fallece a los 58 años de edad, Gaspar Corti decide dejar la actividad fotográfica. Continúan los hermanos Corti hasta finales de 1939 hasta que deciden separarse. Es así que Alberto Corti busca probar suerte en la ciudad de Pergamino montando su propio estudio fotográfico. De esta forma 1940 adquiere el fondo de comercio del estudio fotográfico de Pergamino de Manuel Renato Hardy ubicado en calle San Nicolás al 650, zona centro de la ciudad. En Rojas sigue con “*Foto Corti*” Teodoro, tras su muerte en 1945 con 53 años de edad, continúa la profesión su esposa y su hija. Ellas continúan con la actividad comercial hasta 1964 que deciden venderlo.

Estudio fotográfico Hardy

El desarrollo de la fotografía profesional en Pergamino estuvo marcado por la presencia de uno de sus estudios más emblemáticos: el *Estudio Fotográfico Hardy*, fundado en 1923 por René Hardy. En esos mismos años, la familia Corti ya se encontraba instalada en la vecina ciudad de Rojas, a unos 40 kilómetros, ofreciendo servicios fotográficos.

El estudio Hardy contaba con los adelantos técnicos más modernos de la época, con un espacio de trabajo y tres laboratorios que lo colocaban a la altura de los estudios de Buenos Aires. En 1940, este mismo establecimiento sería adquirido por Alberto Corti, quien logró instalarse profesionalmente como fotógrafo social en Pergamino.

Según una investigación del museólogo Eugenio Guinispero publicada en el suplemento color del diario *La Opinión* (1998), titulada “Vidas de Don René Hardy y su hijo Manuel Renato”, fue posible reconstruir la relevancia de este estudio en la historia local.

René Hardy (1874-1940), de origen francés, se formó como profesor de Bellas Artes en París antes de radicarse con su familia en Pergamino en 1895. En sus primeros años se dedicó a la enseñanza del dibujo y la pintura. Más tarde, en 1900, se trasladó a la ciudad de San Nicolás, donde fundó una academia de dibujo y pintura con un anexo fotográfico. Allí se formaron varios artistas de la región. En 1911 regresó a Pergamino y comenzó a dedicarse de lleno a la fotografía, especializándose en retratos infantiles que le otorgaron gran prestigio y atrajeron clientela de otras localidades (Giunipero, 1997, p. 82).

En 1924 inauguró el *Estudio Fotográfico Hardy* en la calle San Nicolás 650. Allí utilizaba la técnica del retrato al bromóleo, muy valorada por los pictorialistas, que resaltaba el contraste de luces y sombras. Hardy fue también el primer agente Kodak en Pergamino, reconocido por la distribución de productos y accesorios que potenciaron la práctica fotográfica en la región. Su prestigio trascendió las fronteras provinciales, participando en salones de exposición internacionales. Además, incursionó en la cinematografía: de hecho, una investigación realizada por Andrea Cuarterolo destaca que Hardy estuvo vinculado a los primeros focos fílmicos de la región. Se conserva una película rodada en 35 mm hacia 1920 con escenas de disfraces infantiles, actos oficiales y vistas de la calle principal de Pergamino, hallada por el investigador local Eugenio Guinispero (Cuarterolo, 2025, p. 7).

Durante esos años, el estudio se convirtió en un espacio de referencia donde las familias acudían a inmortalizar momentos importantes de sus vidas. La expansión de la actividad permitió que se incorporara su hijo, Manuel Renato Hardy, radicado en Córdoba, quien trabajó junto a su padre y formó un equipo con fotógrafos como Irma Guglielmone, Juan Selva, Raúl Formento y Ernesto Gorosito.

Manuel Renato Hardy (1895-1941) heredó la mirada artística de su padre, con un marcado interés por la experimentación fotográfica. Uno de sus trabajos más llamativos fue una serie de fotomontajes donde reunía en una sola copia varias actitudes de un mismo niño. En el plano comercial, su esposa e hija colaboraban coloreando fotografías, retocando negativos e incorporando firmas a las imágenes. En 1938 realizó reformas en el estudio para modernizarlo. Sin embargo, problemas de salud lo llevaron a venderlo en 1941. El 9 de julio de ese año, el estudio pasó a manos de Alberto Corti, marcando el inicio de una nueva etapa en la historia fotográfica de Pergamino.

“Fotos Corti” en Pergamino

En 1940, Alberto Corti retoma la actividad comercial de René Hardy e inaugura en Pergamino su propio estudio bajo el nombre de “Foto Corti”. La marca, ya registrada, contaba con logos, membretes, sobres y sellos que reforzaban su identidad visual. Rápidamente, el estudio se consolidó como un laboratorio fotográfico de referencia en la ciudad, ofreciendo servicios de

retratos, fotografías sociales y foto carnet, además de cuadros trabajados al óleo o lápiz.

Los libros comerciales conservados en el archivo muestran la intensa actividad desarrollada durante las décadas de 1950 y 1960, así como la composición de un equipo de trabajo integrado en gran parte por mujeres. También se registra la participación del fotógrafo pergaminese José Puebla, quien con el tiempo continuaría el legado de Corti.

“Foto Corti” funcionaba como una sociedad integrada por once personas vinculadas a la actividad fotográfica en el local de San Nicolás 650. Constituida en 1940, sufrió modificaciones en 1949, 1952 y 1959. En la reforma de 1949 se produjo el retiro de tres socios y el ingreso de José Puebla y de María Teresa Molina de Corti. Alberto Corti figuraba como socio capitalista principal —por la compra del inmueble, muebles e instalaciones— y tenía la facultad de tomar decisiones comerciales y económicas. Los demás integrantes figuraban como “de carácter industrial”. El balance anual se distribuía en porcentajes entre los socios: Alberto Corti 40%, José Puebla 11%, María Teresa Molina 17%, Elida y Nilda Gorosito 5,25% cada una, Marta Tricherri 4,5%, Ángela Matu 4%, Nélida Valentini, Rosa Mansilla y Herminia Pérez 3,5% cada una.

Resulta significativo detenernos en los documentos escritos de balances y escritura societaria de “Foto Corti”. Podemos observar que la práctica fotográfica recae principalmente en una mirada masculina como Alberto Corti y José Puebla, mientras que las mujeres desempeñan tareas administrativas o manuales, como retoques e intervenciones en las

imágenes. La escritura de 1949 incluso establecía que, en caso de faltar Corti, José Puebla asumiría en forma exclusiva la dirección del laboratorio con todas las facultades.

Sobre la revista Life

Life fue una revista de fotoperiodismo fundada en Estados Unidos en 1936 por Henry Luce, editor de *Time Inc.* Desde sus inicios, se distinguió por otorgar un protagonismo excepcional a la imagen: sus 40 páginas estaban construidas bajo una lógica visual donde la fotografía ocupaba un lugar más relevante que el texto. Este enfoque le permitió desempeñar un papel crucial en la configuración de nuevas formas de consumo de información visual en el siglo XX.

Su formato de gran tamaño, el diseño de la información, el uso de colores llamativos y la incorporación de una estética fotográfica novedosa la diferenciaron rápidamente de otras publicaciones contemporáneas. Sus contenidos abarcan reportajes sobre la vida cotidiana, acontecimientos políticos y hechos históricos relevantes. Con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, en 1941, *Life* desarrolló diversas estrategias para producir imágenes cercanas al conflicto y mostrar su desarrollo semana a semana. Para ello convocó a especialistas como Robert Capa y organizó incluso concursos fotográficos dirigidos a soldados, con el fin de obtener imágenes que permitieran visualizar la guerra “desde adentro”.

Hasta comienzos de la década de 1950, la revista circuló únicamente en Estados Unidos y en inglés. En 1952 se fundó *Life en Español*,

publicación que circuló en Latinoamérica hasta 1969. Su distribución combinaba la compra directa en viajes a Estados Unidos con sistemas de envío postal. Esta versión en español contribuyó a instaurar una forma de narrar a través de la fotografía que transformó el modo de comunicar acontecimientos políticos, sociales y culturales. El cruce entre información política, moda, arte y vida cotidiana permitió ampliar públicos y generar un fuerte impacto en la práctica profesional de fotógrafos, artistas y periodistas latinoamericanos.

En este punto resulta pertinente recuperar el análisis de Cora Gamarnik en *El fotoperiodismo en la Argentina. De Siete Días Ilustrados a la agencia Sigla* (2020). La autora examina la mutación radical que experimentó la prensa gráfica argentina durante la década de 1960, cuando la fotografía se convirtió en el recurso central para la construcción de la noticia. Esta transformación fue parte de un proceso más amplio de modernización cultural en publicaciones como *Primera Plana* (1962), *Panorama* (1963) y, especialmente, *Siete Días Ilustrados* (1965).

Es interesante considerar que, durante ese mismo período —incluso un poco antes— *Life en Español* ya circulaba en Argentina, instalando un modo particular de narrar mediante imágenes y contribuyendo a la profesionalización del lenguaje fotográfico. Entre los temas centrales que la revista abordó en los años sesenta se encuentran la vida del presidente John F. Kennedy y su familia, la Guerra de Vietnam y la llegada del hombre a la Luna. Sus contenidos responden a una clara intención editorial: promover el estilo de vida estadounidense y advertir sobre los peligros del comunismo en plena Guerra Fría.

Finalmente, la revista dejó de publicarse por problemas económicos de la editorial, y en varios países latinoamericanos su circulación comenzó a restringirse o prohibirse. Sin embargo, su influencia en la cultura visual, el fotoperiodismo y las prácticas profesionales de la región.

El archivo, *Life en Español*

El archivo cuenta con una colección de la revista *Life en Español* publicada entre 1957 y 1962, mismo periodo en la que fueron producidas las diapositivas turísticas analizadas. El objetivo es indagar el papel que desempeñó la fotografía durante esos años en la construcción de significados tomando como ejes: la figura de la mujer moderna, el avance tecnológico de la época, y la representación de América Latina como “otredad”. Para su estudio se establecieron dos grandes períodos: 1958-1959 y 1960-1962. Este punto resulta clave para reflexionar cómo la revista además de documentar acontecimientos, también participaba en la configuración de un régimen visual que organizaba jerarquías sociales, de género y raciales, lo que Barriandos (2011) denomina la “colonialidad del ver.”

A continuación, vamos a realizar un análisis detallado sobre el rol de la fotografía en la revista *Life en Español*, para luego establecer relaciones con nuestro corpus de diapositivas ya que ambas fueron producidas durante la década del sesenta.

En el primer periodo (1958-1959), se observa el pasaje de la ilustración a la fotografía. Mientras que en 1958 el 80% de las imágenes seguía siendo ilustrada, hacia 1959 -1960 la fotografía ya ocupaba el 90% del espacio en noticias y publicidades. Durante esos años conviven ambos lenguajes, aunque la fotografía comienza a instalarse como el recurso predominante para narrar.

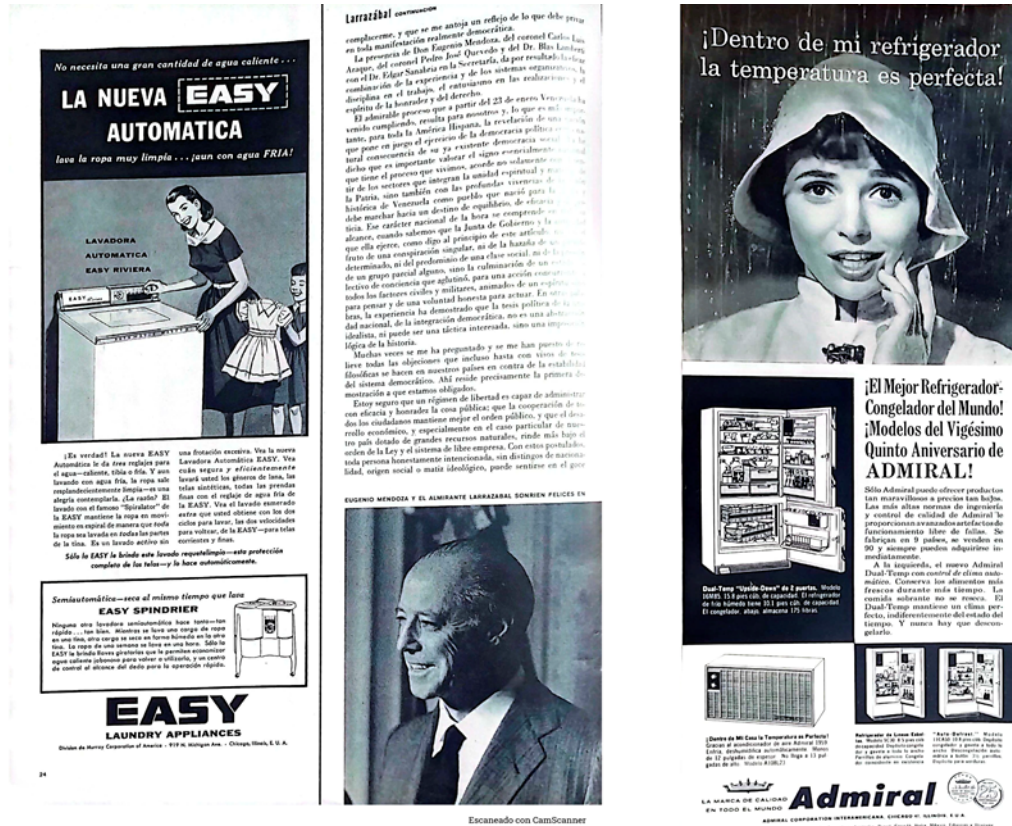


Imagen I - A la izquierda la publicidad de lavarropas y a la derecha la publicidad de refrigerador. Puede observarse una convivencia entre la ilustración y la fotografía durante ese periodo.

De esta manera, la fotografía comenzó a ocupar un lugar central tanto en la publicidad como en la noticia, consolidando su estatus de credibilidad, tal como ya había planteado Bazin, en la medida en que la imagen técnica

aparecía como huella directa de lo real (Bazin, 1990 [1945]). Sin embargo, más que limitarse a testimoniar hechos, estas imágenes configuraban sentidos políticos y culturales. Un ejemplo claro es la cobertura titulada “*La rendición en Nicaragua*”, donde el fotógrafo de *Life* era un soldado y no solo registró la guerra, sino que también colaboró con la rendición.

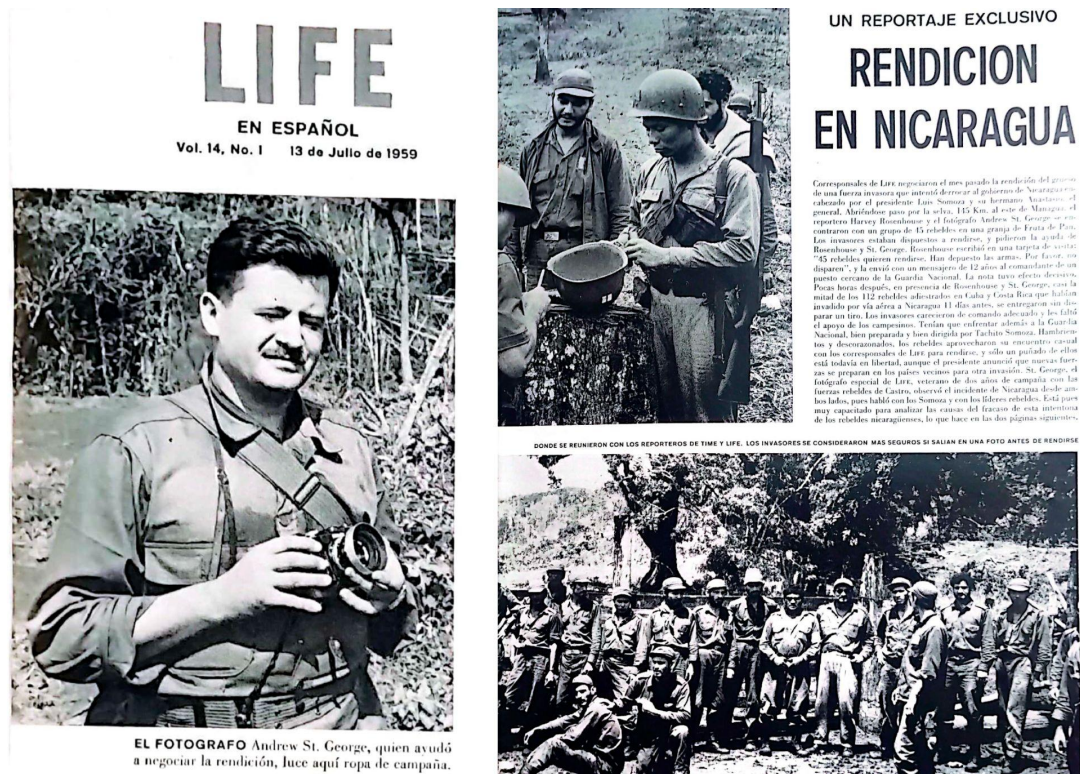


Imagen II – Página central sobre la cobertura sobre rendición de Nicaragua

Este hecho evidencia la estrategia de *Life*, ya mencionada, de contratar soldados para cubrir conflictos bélicos con el fin de introducir una perspectiva más cercana e intimista en las imágenes. El resultado refuerza un doble hecho de credibilidad: por un lado, porque las imágenes eran registradas por un testigo directo de la guerra, y por otro, porque mostraba

escenas inéditas, donde la fotografía ocupaba una mayor proporción que el texto.

Otro ejemplo significativo es la cobertura de la gira de Nixon por América Latina. La nota relata “el buen recibimiento” y los diálogos sostenidos con los distintos gobiernos, aunque advierte la presencia de “sentimientos antiyanquis”. La cobertura subraya que en Lima (Perú) y Caracas (Venezuela) Nixon fue recibido con una manifestación que “vino a nublar la gira”. Lo más llamativo es el tratamiento visual de la nota ya que en una misma página se yuxtaponen dos imágenes con idéntica jerarquía. Por un lado, el vidrio roto de un automóvil dañado por los manifestantes; por otro, el brazo amistoso de Nixon con una mujer chola en Bolivia. Esta composición equilibra la tensión política, contrarrestando la violencia de la protesta con la imagen de cordialidad popular. De este modo, la fotografía no solo documenta, sino que funciona como dispositivo de legitimación que desplaza la ambigüedad de los hechos hacia un relato visual de reconciliación. Por lo tanto, fuerza la credibilidad del acontecimiento y orientando su interpretación.



COMO ROMPIERON EL VIDRIO DE SEGURIDAD LAS PIEDRAS Y GARROTAZOS



EN LA PAZ UNA CHOLA BOLIVIANA ABRAZA A NIXON, CUBIERTO DE CONFETI

Y ORIGINO ADEMAS UNA SERIA REVISION DE LAS RELACIONES INTERAMERICANAS

Ahora, nos detenemos en esa última fotografía, el abrazo entre Nixon y la mujer boliviana para reflexionar en los modos en que las imágenes construyen sentido. En este caso, nos interesa establecer un diálogo con la famosa fotografía tomada por el fotógrafo Jorge Sánchez, durante la *Marcha por la Vida* en Buenos Aires 1982. La foto muestra a una mujer, Susana Leguía, integrante de Madres de Plaza de Mayo, aparentemente abrazada al militar Jorge Gallone. Compositivamente, el encuadre deja fuera del campo la protesta y ubica en primer plano los cuerpos enlazados, construyendo una apariencia afectuosa que refuerza la ambigüedad de la imagen. Esta fotografía circuló masivamente por medios nacionales e internacionales y fue interpelada como un gesto de reconciliación entre víctimas y militares, en un contexto donde la dictadura intentaba recomponer su imagen. Sin embargo, investigaciones posteriores demostraron que su lectura fue equivocada: Leguía no abrazaba al represor, sino que había sido empujada por el tumulto y quedó atrapada. Aunque la escena fue real, la interpretación que se instaló fue falaz, produciendo un sentido engañoso que desvirtuaba el contexto. Para Schaeffer (1990 [1987]), la fotografía articula dimensiones icónicas e indiciales: retiene un tiempo y un espacio real, pero su recepción está siempre mediada por convenciones culturales y sociales.



Imagen IV – Imagen I - A la izquierda abrazo del militar con Madre de Plaza de Mayo 1982 y a la derecha abrazo Nixon con mujer boliviana 1958

En este sentido, la imagen de Nixon abrazando a la mujer boliviana puede leerse en esta misma lógica, más que documentar un hecho, se construye un relato político, donde la fotografía del abrazo funciona como un dispositivo visual que neutraliza el conflicto. Como plantea Sontag (2004 [1977]) fotografiar no es solo registrar, sino apropiarse de lo fotografiado; en este caso, el gesto de Nixon es capturado como símbolo de reconciliación, invisibilizando la tensión política que lo enmarca. Así, la fotografía documental no garantiza objetividad, sino que produce sentidos, moldea interpretaciones y participa activamente en la construcción de narrativas de poder.

En ambos casos, es la mirada del fotógrafo la que selecciona y fija un instante, y al instalarse como relato visual, adquiere un valor de verdad. De este lugar, la estrategia de la revista era enviar corresponsales especiales para realizar coberturas fotográficas de los hechos más importantes. Y como plantea Barthes (1986), toda fotografía conlleva la afirmación de que “eso ha sido”: el referente estuvo ahí.



Imagen V - Publicidad Martini 1959

Por otro lado, en este periodo las publicidades se centraron mayormente en la construcción de la mujer moderna, asociada a los avances tecnológicos del hogar, como refrigerador y el lavarropas, que representaba

confort y eficiencia. Al mismo tiempo, comienzan aparecer representaciones femeninas estableciendo estándares de belleza y de actividades sociales al aire libre fuera del hogar. Ya en esta época se observa de manera aislada el surgimiento de publicidades de bebidas alcohólicas como el vermú, donde la figura femenina comienza asociarse al disfrute y tiempo libre. En la imagen V, observamos que el fotógrafo ubica en un primer plano el cuerpo femenino sujetando un vaso y la botella de Martini con los elementos de preparación. En un segundo plano el grupo social, fuera de foco, construyendo un contexto de la escena. El gesto de la mujer, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, fijan la pose del cuerpo, como escenario de disfrute.

En relación con esto, observamos que gran parte del contenido de la revista está vinculado a actividades consideradas de interés femenino, lo que evidencia una fuerte influencia en la construcción de la imagen de la mujer moderna. Sin embargo, aunque la publicación se presenta como dirigida a toda la familia, en la mayoría de los casos el comprador del producto es representado como un varón. Un ejemplo ilustrativo aparece en la nota titulada “*Un gesto singular de Life*”, donde la revista promociona la posibilidad de regalar una suscripción: en la ilustración se muestra a un hombre sentado, sosteniendo y leyendo la revista, mientras el resto de su familia lo rodea.⁴

Por último, en este período, ya comienza asociarse a la fotografía con la memoria y con el estatus social, algo visible en las publicidades de cámaras Rolleiflex, Zeiss Ikon y Kodak. Se presenta como “La vanguardia del progreso” y “lo que la memoria olvida, la instantánea recuerda” lema de la Kodak Instantánea. En todos los casos, hasta el momento se trataba de tecnología en blanco y negro, con la excepción de la impresión de la revista

⁴ Ver anexo pág. 132

Life en Español, que incorporaba cerca del 30% imágenes a color. Este rasgo, le otorgaba un valor comercial particularmente en relación a otras publicaciones de la época.

En el segundo periodo (1960-1961-1962) se intensifica el cruce entre fotografía y lo social. La revista comienza a mostrar la vida privada de líderes políticos, como John F. Kennedy, con imágenes íntimas que combinan lo familiar y lo político. El retrato y el cuerpo eran claves para construir la imagen de un presidente moderno, acompañado de una familia idealizada. De esta manera, el cuerpo se convierte en el eje principal de los diferentes temas: escenas familiares, tiempo de ocio, intimidad en el hogar, fotografías turísticas y de moda.



Imagen VI - Fotografías tomadas en la casa de Kennedy 1960



Imagen VII - primeros planos de retratos ocupando toda la página. 1960

Es muy llamativo como el uso de la nitidez y la utilización de primeros planos reforzaba una sensación de proximidad del acontecimiento. De esta manera, la revista ofrecía no sólo información, sino también una experiencia perceptiva que ampliaba la mirada sobre la vida cotidiana, política o de deporte. Aquí resulta pertinente recuperar la noción de “shock de nitidez” desarrollada por Walter Benjamín en sus reflexiones sobre el surgimiento de la técnica fotográfica (Benjamín, 1989). Los primeros planos y planos detalle reforzaban una sensación de cercanía con el lector, generando lo que el autor denominó un “inconsciente óptico”.

Siguiendo esta línea, otro ejemplo que podemos citar es la cobertura de la victoria de Brasil en el Mundial de 1962, en la que se privilegia el primer plano de los rostros por sobre la narración del acontecimiento deportivo.



Imagen VIII - primeros planos mundial

Así, la revista buscaba transmitir una sensación de cercanía con los acontecimientos, ya fuera ingresando a la intimidad de los hogares de personas famosas o mediante el uso de planos fotográficos que daban la impresión de estar presente en los hechos, privilegiando de esa manera, la proximidad visual por sobre la narración detallada de lo sucedido.

Por otro lado, en la agenda internacional se destacan dos grandes temas: la Revolución Cubana junto con la crisis de América Latina, y el proyecto espacial estadounidense. En todos los casos, la construcción de la noticia se articula con un contraste permanente con la publicidad, mientras los anuncios exaltan la modernidad, el bienestar y el progreso tecnológico, las notas sobre América Latina insisten en la precariedad, la pobreza y lo exótico. De este modo, podemos advertir que la revista produce un relato visual dicotómico entre el desarrollo estadounidense y el “subdesarrollo” latinoamericano.



LOS SIETE ASTRONAUTAS en su estudio fotográfico. Son (de izquierda a derecha) Walter Schirra, Mike Smitard, David Scott, Neil Armstrong, John Young, Michael Smith y Fred Haise. Los tres de atrás son los tripulantes de la nave.

El tubo que se ve en la imagen es el que se usó para el lanzamiento de la nave. El tubo que se ve en la imagen es el que se usó para el lanzamiento de la nave.



EL ASTRONAUTA en su estudio fotográfico. Se ve el tubo que se usó para el lanzamiento de la nave. El tubo que se ve en la imagen es el que se usó para el lanzamiento de la nave.

may blanda, y una capa mucho más gruesa y dura de “espuma para choque”. La espuma para choque se la llama de modo que se pueda gradualmente aliviar los golpes, para amortiguación. Pero, más allá de eso, se requiere otro material que cediera de pronto, como la espuma para choque, y, finalmente, hacer todo lo posible dentro del casco.

Otro aspecto de la escalera a todas las pruebas considerables. La “escalera” en sí misma desde la temperatura se eleva a más de 80°C. Los miembros de la tripulación se han visto a menudo, por ejemplo, que, por cierto, no ocurre hasta que la presión interior es el equivalente de la que se emplearía en la práctica. La buena flexión en la escalera, para ver si podemos mantener bien en condiciones de funcionamiento. Durante el entrenamiento para ocupar la cápsula quedó comprobada la flexibilidad de la escalera en los múltiples cambios y salidas que tuvimos que hacer por la estrecha salida de la cápsula.

Cómo respirará el astronauta

El día de la partida en órbita, el astronauta eligió en su caso, traje, botas, guantes y una interfaz especial, de aluminio, con una de ventilación—cubierta a la cápsula y se retiró sobre el día. Los miembros de la tripulación al equipo de lanzamiento. El traje se ajustó al suministro de oxígeno de la cápsula y, cuando ya todo estaba bien, se ajustó la escalera.

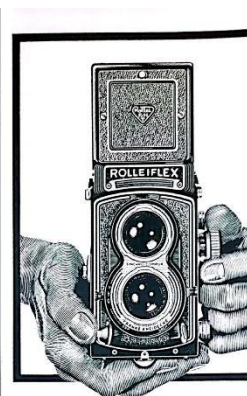
Durante el período que precedió al lanzamiento, el astronauta, cuando se sentó, respiró oxígeno puro, el cual le llegó por un tubo conectado a su estado izquierdo. Dentro del traje, el oxígeno puro por una red de tubos hacia sus brazos y piernas, para enfriarlo, antes de entrar en el casco, del que luego sale por un tubo situado cerca del cuello derecho. El oxígeno se va directamente a una máquina de filtrar y enfriar. El oxígeno producido por el sistema al respirar, se separa cuando el gas exhalado pasa, bajo el impulso de un ventilador eléctrico, por un tubo que conduce oxígeno a través de un sistema de filtrado de la nave.

El gas produce entonces en un “reservorio”, o intercambiador térmico, que se sale de agua para extraer el calor excesivo producido por el sistema del astronauta, y la salida es el oxígeno saliente en forma de vapor. Las gotas de agua que se producen por condensación durante este proceso son recogidas en una pequeña cisterna. Cada 30 minutos, se cambia porque la espuma y la espuma del agua. Esta se acumula en un depósito y puede ser utilizada por el astronauta en caso de agua, después de aterrizar y mientras espera que venga a recogerlo. Los más a salvo, y cualquier materia extraña que pudiera introducirse en el sistema, son filtrados antes que el oxígeno purificado vuelva a entrar en la escalera. El oxígeno dura hasta 42 horas y va a dos recipientes del tamaño de una pelota de fútbol. Los miembros humanos se guardan en un compartimento del traje.

Con anterioridad al lanzamiento, la cabina se purga de aire y se rellena con oxígeno. A la presión normal de cinco litros por pulgada cuadrada—equivalente a la presión atmosférica a unos 1000 m. de altura—el astronauta puede estar cómodamente. Una vez terminada la aterrización, y cuando se abre el vehículo, el astronauta puede, si quiere, bajar la cabeza y respirar el oxígeno de la cabina, además del que recibe por el tubo. Pero tiene que bajar otra vez la cabeza en el caso de volver a través de la atmósfera, para protegerse de los altos temperaturas.

La realidad, la más probable es que el astronauta vaya siempre con el casco cerrado por razones de seguridad. Pero si se produce un

CONTINUA



Rollei

SE VE LO QUE SE CAPTA

Quien fotografía con una ROLLEI demuestra ser un conocedor y sabe lo que se hace... pues, como siempre, las cámaras ROLLEIFLEX se cuentan entre las de mayor éxito en el mundo. Con ellas no hay problemas fotográficos, ni temores en busca de la nitidez, ni quebraderos de cabeza para encuadrar la imagen. En la placa de enfoque superclara está siempre a la vista la futura foto, clara hasta los bordes, limpia y con sus colores naturales, en sus propias dimensiones y con plena nitidez, tal como será — se ve lo que se capta. Por eso es una

ROLLEI SIEMPRE UN ACIERTO

Millones de personas se deciden por ello. Elige usted también la ROLLEI: su rendimiento es asombroso y con ella logrará más!

Todos los establecimientos fotográficos le mostrarán o venden con suma gusto el programa ROLLEI completo, con los modelos supremos: ROLLEIFLEX 3,5 F - 2,8 F y TELE-ROLLEIFLEX.

FRANKE & HEIDECKE - BRAUNSCHWEIG - ALBANYA

Escaneado con Cc

Imagen IX- foto grupal en estudio de los astronautas con trajes

Un claro ejemplo son las imágenes que representaban la preparación del viaje a la luna, imágenes que documentan el entrenamiento, pruebas y desarrollo tecnológico de la NASA. Muchas de esas fotografías, tomadas en estudios fotográficos, tenían más fines publicitarios que registro documental. La fotografía operaba aquí como un verdadero “dispositivo de visualización” (Tagg, 2005) capaz de producir relatos impactantes que legitimaban la competencia tecnológica y política con Rusia en plena Guerra Fría.



Imagen X- A la izquierda tapa de Life en Español Fidel Castro y a la derecha foto de los soldados con metralleta en el campo de batalla

En contraste con las imágenes de los astronautas sonriendo, durante ese mismo periodo también se identifican coberturas sobre la Revolución

Cubana. En esas notas se destaca en la fotografía de tapa, la utilización del retrato de Fidel Castor a color en actitud gritando y serio. Esto permite subrayar la diferencia de la selección de imágenes para la representación entre ambos acontecimientos. Además, se muestran tomas de soldados con ametralladora. Una de ellas es interesante por su composición porque ofrece una visión cercana, tomada desde los pastizales con una línea de perspectiva generada por los soldados. A pesar de la perfecta y dramática composición, es evidente que la imagen no fue captada en una batalla real, sino durante una sesión de entrenamiento.



Imagen XI - A la izquierda publicidad de whiskies y a la derecha portada de la nota "Crisis en la América Latina"

En paralelo con esto, en varias notas se hace explícita la mirada extranjera sobre América Latina. Un ejemplo que podemos analizar es la cobertura del 25 de mayo de 1960: la fotografía de un grupo de niñas es acompañada por el pie “niñas de las colonias extranjeras de Buenos Aires lucen sus trajes nativos”. El uso de la palabra “nativos” remite a una distancia colonial, a un enunciado que clasifica desde afuera.

Otro caso llamativo es la cobertura de la “evangelización de los indios Auca” entre 1956 y 1961. En la imagen XII, publicada en 1961 con el título: “*Una Viuda vive en la selva con los Asesinos de su Esposo*”, la fotografía es utilizada como dispositivo visual que refuerza la oposición entre la “civilización cristiana” y la “barbarie indígena”. El término “Auca”, de origen quechua y usado peyorativamente como “salvajes” o “enemigos”, fue retomado por la revista para narrar la nota.

83

cuerpos huaorani eran clasificados y fijados como “Otros salvajes”, mientras que los cuerpos misioneros encarnaban el sacrificio divino. Así, la revista reforzaba una matriz visual colonial que exotizaba, racializaba y deshumanizaba a la población indígena. Por otro lado, en términos de la “colonialidad del poder” (Quijano 2000), la evangelización se presentaba como misión legítima y necesaria, ocultando su dimensión de imposición cultural. De este modo, el relato periodístico de *Life* reforzó una lógica jerárquica donde el cristianismo estadounidense aparecía como portador de la verdad y el progreso, mientras que los pueblos indígenas eran representados como sujetos atrasados a los que debía guiarse o domesticar.

En otra línea de análisis, durante este periodo se refuerzan estereotipos de género. Por un lado, la mujer sigue asociada a la escena doméstica y se le ofrecen productos para facilitar las tareas del hogar y brindarle tiempo para el descanso. Sin embargo, cuando se la ubica en el ámbito familiar, permanece en el rol de ama de casa al servicio de toda la familia. En contraste con esa representación, las imágenes de hombres se vinculan al trabajo, al descanso o al ocio.

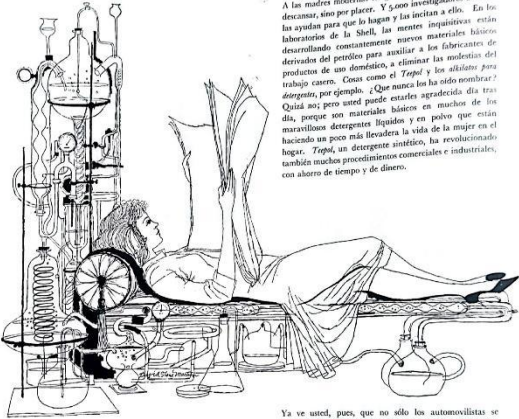
Los inventos son una necesidad para las madres

¿Quién sería el que inventó lo de que "el trabajo de la mujer no se termina nunca?" Es probable que haya sido un hombre, aunque de cualquier manera, la tal frase ya pasó de moda.

A las madres modernas les gusta recostarse no sólo para descansar, sino por placer. Y 5 mil investigadores de Shell las ayudan para que lo hagan y las incitan a ello. En los laboratorios de la Shell, las mentes inquietas están desarrollando constantemente nuevos materiales básicos derivados del petróleo para auxiliar a los fabricantes de productos de uso doméstico, a eliminar las molestias del trabajo casero. Cosas como el *Tepal* y los *alicates para detergentes*, por ejemplo. ¿Que nunca los ha oído nombrar? Quédate; pero usted puede estarlo agradecida día tras día, porque son materiales básicos en muchos de los maravillosos detergentes líquidos y en polvo que están haciendo un poco más llevadera la vida de la mujer en el hogar. *Tepal*, un detergente sintético, ha revolucionado también muchos procedimientos comerciales e industriales, con ahorro de tiempo y de dinero.

Ya ve usted, pues, que no sólo los automovilistas se benefician con los productos de la Shell. Todo el mundo, directa o indirectamente, percibe los efectos de las investigaciones constantes y de los resultados obtenidos por los científicos de la Shell, cuyo producto definitivo de mayor importancia, pensamos con agrado, viene a ser la felicidad y el bienestar de la gente.

USTED PUEDE CONFIAR EN 



Para fabricar detergentes que limpian mejor y más rápidamente

os y mejores detergentes se necesitan hoy para hacer los requerimientos mundiales. Para atender la demanda de tan rápido crecimiento la Esso ha fundado, recientemente, grandes instalaciones para la aducción de alquilato detergente, componente de los detergentes industriales y de consumo. Olefinas Esso, tales como tripomileno y tetraleno (y sus derivados) se usan, también, como ingredientes básicos en estos detergentes. Al especificar Productos Químicos Esso, usted se beneficia de los años de primacía, la inigualable asistencia técnica, y la experiencia de los Laboratorios Esso—una de las organizaciones internacionales de investigaciones más grandes del mundo. Para superiores productos y mayores utilidades, hoy mismo pongase en contacto con la organización Esso de su país.

 PRODUCTOS QUÍMICOS

MOLEDA REFINERÍA DE PRODUCTOS QUÍMICOS DE ALTA CALIDAD Y MATERIAS PRIMAS QUÍMICAS PARA LA INDUSTRIA • OLEFINAS • DIÓLEFINAS • DISOLVENTES • ALCOHOL • GUAYONAS • POLIMEROS • GOMA BUTIL • ADITIVOS PARA ACEITES LUBRICAS

Imagen XIV – Publicidad de detergente de dos empresas petroleras

Un ejemplo claro son las publicidades de detergente de Esso y Shell. En la primera, mediante una ilustración, el producto se presenta como prolongación del cuerpo femenino y símbolo de descanso; en la segunda, una mujer sonriente sostiene un plato limpio en un laboratorio, asociando tecnología y cuidado doméstico. Asimismo, en las publicidades de automóviles los hombres aparecen conduciendo, mientras las mujeres sonríen como acompañantes. Las máquinas de escribir, como la “nueva sensimatic mecanográfica”, se vinculan mayormente al trabajo femenino, destacando la eficiencia como virtud: “hacer el trabajo más rápido para que el jefe esté contento”. En el archivo Corti se conserva una máquina de escribir

utilizada en el local comercial, lo que permite vincular esta publicidad con prácticas concretas de la época.



Imagen XIII - Mujeres posando en ropa interior y traje de baño

Por otra parte, las imágenes refuerzan la construcción de la mujer moderna en torno a la juventud, la belleza y la felicidad: productos para embellecer el cuerpo, moda, electrodomésticos para el hogar y promesas de bienestar.



Imagen XIV - Staff de Life, fotografía aniversario

Para el aniversario de *Life*, se publicó una fotografía del staff fotográfico, compuesto en su mayoría por hombres. Este hecho visibiliza no solo una cuestión estadística sino un peso estructural de la mirada masculina en la construcción de las representaciones visuales de la época. La ausencia de mujeres en los equipos de producción fotográfica implicaba que los principales relatos visuales, como coberturas políticas y hasta publicidades eran registrados por hombres que reforzaban estereotipos dominantes. La mirada masculina, en este sentido, no se limitaba a quien sostenía la cámara, sino que organizaba los modos de ver, seleccionar y narrar lo representado en la imagen. De este modo, la revista contribuía a consolidar

una matriz colonial y patriarcal estableciendo binarismos de género y jerarquías culturales, sociales y raciales.

Por consiguiente, el avance tecnológico también se filtra en la publicidad: cámaras fotográficas, televisores, radios, reproductores musicales y electrodomésticos configuran nuevas formas de vida moderna. En 1962 aparece además la primera publicidad de retroproyectores de diapositivas, que promovía disfrutar la fotografía en el ámbito del hogar. Este dato resulta significativo: indica que recién en esos años comenzó a expandirse el uso de la diapositiva color en América Latina. El archivo Corti conserva un retroproyector de esa época, lo que refuerza la conexión entre las prácticas tecnológicas domésticas y los consumos culturales promovidos por la revista.

A modo de conclusión, el análisis del archivo *Life en Español* (1957-1962) muestra que la fotografía ocupó un lugar central en la continuidad de la configuración de un régimen visual moderno-colonial. La revista organizó modos de ver que articularon jerarquías sociales, raciales y de género. Tal como plantea Quijano (2000), estas jerarquías forman parte de la “colonialidad de poder”, mientras que, en términos de Barriandos (2011), se inscriben en una “colonialidad del ver” que fija y naturaliza la diferencia cultural a través de imágenes. El contexto político y cultural de la producción de la revista, editada en Estados Unidos y puesta a circular en América latina en plena guerra fría, explica en gran parte la función estratégica de estas imágenes.

Por un lado, el pasaje de la ilustración a la fotografía reforzó el estatus de credibilidad de la imagen técnica, asociada a su carácter indicial (Bazin,

2008[1945]). Sin embargo, las coberturas muestran que esa credibilidad no era neutra: fotografías como la “rendición en Nicaragua” o la visita de Nixon a América Latina evidencian cómo la cámara funcionaba como dispositivo de legitimación política, moldeando la interpretación de los hechos más que registrándose de manera objetiva.

Por otro lado, la fotografía se consolidó como recurso privilegiado para narrar la vida cotidiana, la política y el ocio, reforzando la sensación de cercanía mediante el uso de primeros planos y planos detalle, lo que Benjamín (1989) llamó “inconsciente óptico”. La vida familiar de Kennedy, los rostros de los futbolistas brasileños en 1962 o los ensayos del programa espacial estadounidense son ejemplos de cómo la revista buscaba transmitir intimidad y proximidad, aun cuando muchas de esas imágenes responden a montajes o sesiones en estudio.

En paralelo, la representación de América Latina se construyó desde una mirada que fijaba al continente en el lugar de lo exótico, lo primitivo y lo atrasado. La yuxtaposición editorial, publicidades de whisky o detergente junto a notas sobre la “crisis latinoamericana”, reforzaba una narrativa visual dicotómica que oponía modernidad y progreso en Estados Unidos frente al supuesto subdesarrollo latinoamericano. De este modo, la revista no solo documentaba acontecimientos, sino que reactualiza las estructuras binarias propias de la modernidad/colonialidad: civilización/barbarie, desarrollo/subdesarrollo, masculino/femenino.

Así mismo, el cuerpo femenino se convirtió en otro eje privilegiado de este régimen visual. En las publicidades, la mujer moderna era representada

en vínculo con el confort tecnológico del hogar, la belleza y el consumo, mientras que en el ámbito familiar permanecía asociada al rol de ama de casa al servicio de la familia. En contraste, el hombre aparecía ligado al trabajo, al ocio o a la conducción del automóvil. Estos binarismos, como advierte Segato (2020), no son neutros: forman parte de un entramado moderno-colonial que organiza funciones y lugares diferenciados para hombres y mujeres, consolidando un orden patriarcal. Incluso en los equipos de producción visual de la revista esta desigualdad se hacía evidente. La fotografía del staff de *Life*, publicada en su aniversario, mostraba que la gran mayoría de sus integrantes eran hombres. Este hecho visibiliza la presencia de la mirada masculina en la construcción de los relatos visuales de la revista reforzando estereotipos de género y consolidando la matriz colonial y patriarcal. Esta mirada masculina también puede rastrearse en la actividad del Estudio fotográfico Corti desarrollado en la ciudad de Pergamino.

Finalmente, en el archivo Corti podemos vincular estas representaciones con prácticas concretas de consumo cultural y tecnológico: desde las máquinas de escribir utilizadas en el local comercial hasta el retroproyector de diapositivas de 1962, que evidencia la expansión de la fotografía en color en América Latina. Estos objetos, junto con las imágenes de la revista, muestran cómo la modernidad visual promovida por *Life* también se materializa en tecnologías cotidianas que configuran nuevas formas de habitar el espacio doméstico.

En definitiva, *Life en Español* debe comprenderse como parte de un régimen visual poscolonial, que a través de la fotografía, participó en la organización de la Otredad y reprodujo jerarquías de género y raza. Su impacto trascendió el campo mediático, contribuyendo a naturalizar formas de ver y clasificar que aún hoy continúan operando en los imaginarios

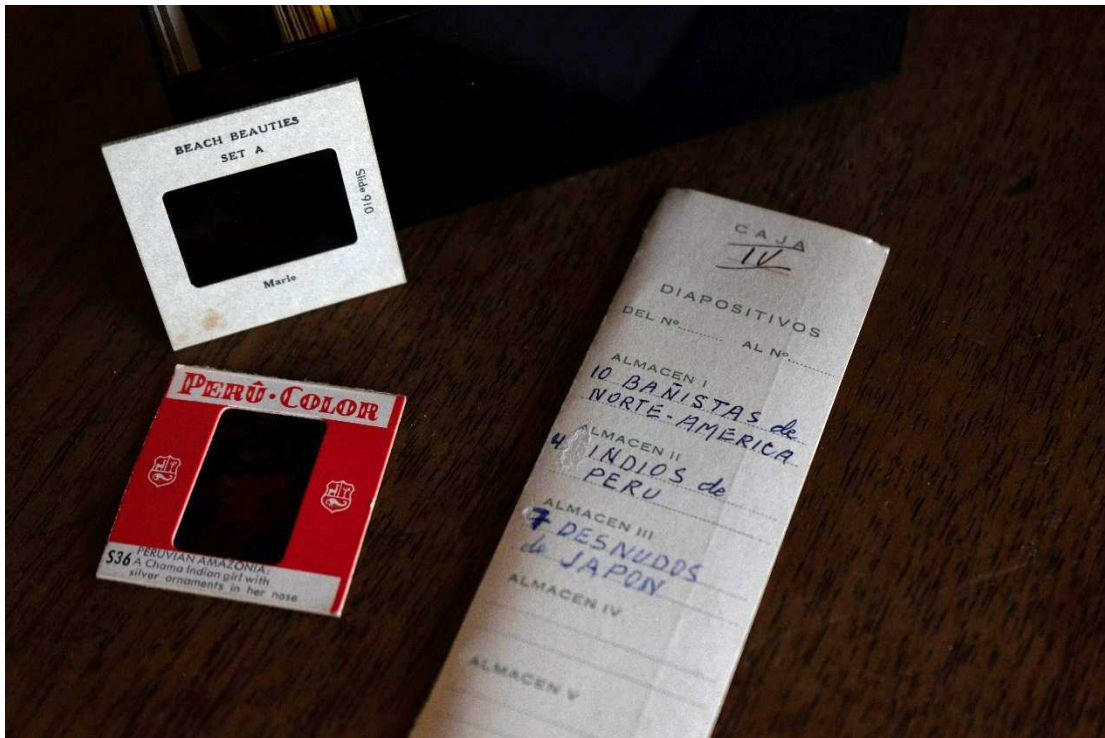
latinoamericanos. Desde esta perspectiva, resulta clave reflexionar sobre “lo fotográfico” (Krauss 1980), entendiendo que estas imágenes no pueden ser pensadas únicamente como representaciones neutrales, sino como prácticas insertas en un campo de poder. Estos dispositivos articularon saberes, instituciones y discursos que configuran modos de mirar y de narrar América Latina en el marco de la Guerra Fría, reforzando la colonialidad del ver y consolidando un orden visual que jerarquiza diferencias culturales, sociales y de género.

Capítulo VI. EROTISMO Y OTREDAD EN LAS DIAPOSITIVAS TURÍSTICAS: MUJERES DE ESTADOS UNIDOS, ASIA Y LA AMAZONÍA PERUANA

*“Robar el alma a través de la imagen
fue también un modo de despojar a los pueblos de
sus formas de representación propias.”
(Masotta, 2018, p.25)*

Análisis del corpus

En este capítulo realizaremos un análisis de las diapositivas que forman el archivo Corti. Las mismas están catalogadas dentro de una caja rotulada por sus propietarios. El envase tiene la inscripción: “siete desnudos de mujeres de Japón, diez bañistas de Norteamérica y cuatro indios de Perú”. Esta inscripción, no solo clasifica el material, sino que lo enmarca de antemano bajo la cual estos cuerpos fueron archivados. Al trabajar con el corpus completo y mantener su clasificación original, buscamos comprender cómo el archivo actúa como un sistema que produce sentidos y a partir de ahí plantearnos nuevos interrogantes.



Caja de diapositiva catalogadas por sus dueños

En primer lugar, realizaremos un análisis de los distintos grupos de imágenes, que, si bien responden a contextos de producción diferentes y no se trata del mismo tipo de mujeres, la forma en la que fue organizado el archivo nos hace indagar algunas relaciones. Luego nos detendremos en el corpus de imágenes de “Mujeres Amazónicas de Perú” ya que estas imágenes nos interpelan en varias capas: como documentos de una práctica fotográfica situada en los años sesenta, como parte de una cultura visual marcada por la expansión del turismo y el consumo de lo exótico, y como huellas de una lógica colonial que racializa y feminiza los cuerpos.

Grupo 1: Bañistas de Norteamérica

Este conjunto está formado por diez diapositivas color, numeradas 901 a la 911 montada en cubiertas de cartón con inscripciones en inglés: “*Beach Beauties / Set A / Slide N910 / Marie*”. En su traducción significa: “Bellezas de playa” / Conjunto A / Diapositiva 910 / Marie. En el reverso aparece la referencia “*Photo Lab. Inc. Washington 11. D. C.*” lo que indica que fueron producidas por este laboratorio que operaba en Washington D.C y Nueva York durante los años sesenta. El hecho de que las imágenes están seriadas y rotuladas confirma que no se trata de registros privados sino de un material pensado para el consumo masivo en un mercado donde la fotografía artística y erótica se entrelazan.

La empresa “Photo Lab Inc” se especializó en revelado y copiado de fotografías, pero también en la producción de diapositivas comerciales destinadas a distintos circuitos de consumo. Su catálogo abarca desde retratos y fotografías publicitarias hasta imágenes vinculadas con la moda, el turismo y el erotismo. Durante la investigación hemos consultado diferentes bancos de imágenes en diapositivas y observamos que una gran parte de este material fue producido y comercializado por esta empresa. La década de 1960, atravesada por transformaciones culturales y por la apertura hacia nuevas representaciones de la sexualidad y género, permitió el desarrollo de estas empresas para cubrir un mercado creciente para estas imágenes.



Diez diapositivas color con cubierta. Título: "Bellezas de la playa"



Fotografías “Bañistas de Norteamérica” impresa en diapositiva

Las fotografías muestran mujeres jóvenes en traje de baño posando en escenarios de playa y mar. La iluminación artificial resalta el cuerpo femenino en primer plano y separa la figura del fondo, enfatizando la sensualidad de la pose y la mirada directa a cámara. Este recurso produce un efecto claro de énfasis en el cuerpo femenino, aunque también expone la artificialidad de la escena.

La información textual que acompaña a las imágenes “Belleza en la playa” determina el sentido de la imagen, y responden a un modelo de belleza femenino moderno, blanco y occidental, ampliamente difundido en la prensa gráfica durante ese periodo en el que fueron producidas las imágenes. Además, se trata de un imaginario que coincide con las publicidades de la revista *Life en Español* que hemos analizado en esta

investigación y que responden a la figura de la mujer moderna asociada al cuidado del cuerpo, la moda y la sensualidad.

Desde una perspectiva poscolonial, estas imágenes no deben leerse únicamente como recuerdos turísticos. Sino como parte de un dispositivo visual producido en Estados Unidos durante los años sesenta que refuerza un ideal hegemónico de feminidad ligado al consumo, naturalizando la centralidad de la mujer blanca como emblema de modernidad.

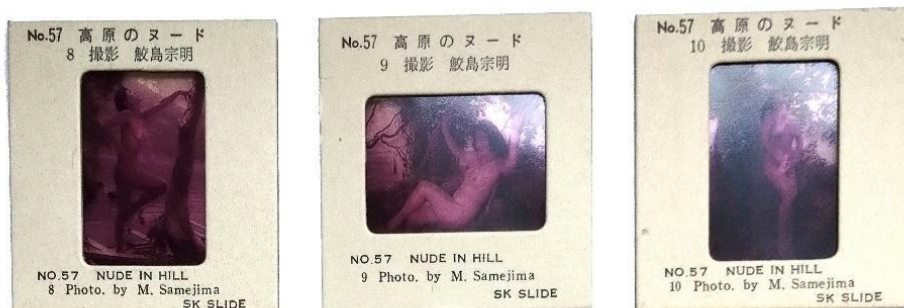
Grupo 2: Desnudos Japón



Siete diapositivas color de mujeres asiáticas con cubierta

El segundo conjunto está compuesto por siete diapositivas color de “Mujeres asiáticas” desnudas. Estas imágenes eróticas fueron producidas en Japón y Hong Kong durante la década de 1960. En el presente trabajo se las denomina genéricamente “Mujeres asiáticas”, dado que las imágenes responden a un imaginario oriental común y no a una identificación cultural específica. Cada imagen está montada en cubierta de cartón con inscripciones, lo que permitió identificar tres conjuntos diferentes: Set A, Set B, Set C. La información textual ya nos advierte que se trata de un material que fue producido para ser comercializado de manera internacional.

Set A/ Japón



Set A, contiene tres imágenes. Título: “Denudo en colina”

Este conjunto reúne tres diapositivas con inscripciones en japonés e inglés. Llevan numeración seriada (N°57 y numeración individual) y la inscripción “Nude In hill/ “photo by M Samejima” que su traducción es “Desnudo en la colina/ “fotografía realizada por M. Somejima”. En el reverso menciona que la empresa “SK Slide Co. Ltd / Copyrighted. tokyo, Japan”. Esto nos permite afirmar que las fotografías fueron realizadas por el

fotógrafo japonés M. Somejima y comercializadas por SK Slide, una compañía estadounidense especializada en la distribución de diapositivas en los años sesenta y setenta. Si bien no logramos encontrar datos específicos del fotógrafo, pudimos observar en diferentes sitios de internet varias colecciones a su nombre como “Desnudo en flor” estas se encuentran en venta en lugares comerciales destinados a coleccionistas.

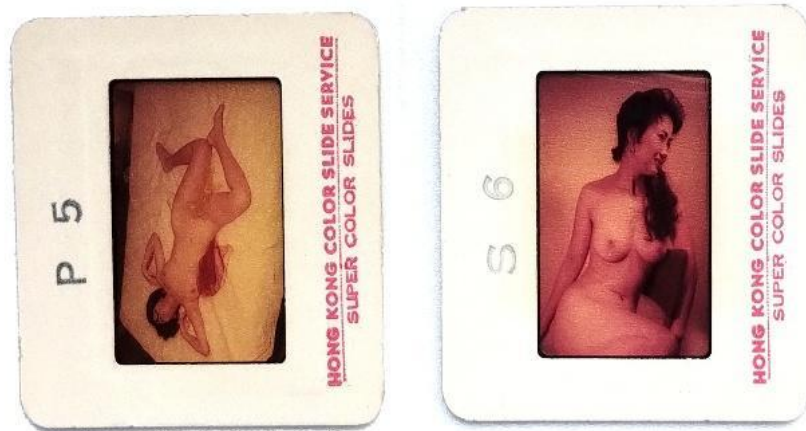
En este caso, la empresa *SK Slide* operaba bajo un modelo de compra de derechos de autor para luego reproducir y vender imágenes por correo y catálogos. Estas prácticas se insertan en el contexto social marcado por la liberación sexual y el auge del consumo visual de lo exótico y lo erótico. Un dato significativo de estas imágenes es que las modelos aparecen completamente desnudas, pero sin mostrar el vello púbico, lo cual nos permite inferir que las imágenes fueron producidas para ser comercializadas teniendo en cuenta la censura postal de Estados Unidos bajo la ley Comstock que prohibía la circulación de material considerado como obsceno. En este caso, las fotografías fueron tomadas por un fotógrafo japonés que vendió los originales a la compañía y esta fue quien se encargó de hacerlas circular por Estados Unidos. Una práctica muy habitual en la producción de diapositivas eróticas.



Fotografías de mujeres asiáticas "Denudo en colina"

Compositivamente las imágenes aparecen en entornos naturales, colinas, ramas, árboles sosteniendo poses sensuales, pero sin mirar a cámara. A diferencia de las "bañistas de Norteamérica", el desnudo total, sin mediación de vestimenta, y la unión entre el cuerpo y la naturaleza construye una representación exotizante que vincula lo asiático con lo primitivo y lo sensual. De esta forma, los cuerpos en la escena no están separados del fondo sino integrados al paisaje.

Set B / Hong Kong



Set B, contiene dos imágenes sin título.

Este grupo está compuesto por dos diapositivas seriadas con inscripciones: el texto 1: Servicio de diapositivas en color / Diapositivas súper color. Y el texto 2: Derechos de autor reservados / Servicio de diapositivas en color de Hong Kong. Las cubiertas incluyen además motivos decorativos en rojo reforzando el carácter de mercancía visual.



Fotografías Set B, mujeres asiáticas

En este caso los cuerpos de mujeres se encuentran en un espacio interior, con un fondo blanco de tela. En una de ellas el cuerpo se encuentra recostado sobre una cama con sábanas blancas y en la otra en una pose natural de retrato. En ambos casos se observa que las mujeres posaron para la cámara, pero evitan la mirada a la cámara. El erotismo se construye a través de la quietud del cuerpo y la ocultación parcial de la zona genital, marcando un tono moderado respecto al Set A. Aquí el cuerpo aparece domesticado en un espacio íntimo y controlado. Siguiendo a Segato (2010) estas imágenes responden con mayor claridad a lo que la autora denomina “mirada pornográfica”. Un modo de representación donde el cuerpo femenino es dispuesto para el goce visual de un espectador masculino, sin devolver la mirada, sin agencia, fijado como objeto. En este caso, el fondo utilizado refuerza esta estructura visual donde los cuerpos son representados como disponibles, silenciosos y pasivos, muy cercano al repertorio estético en clave colonial.

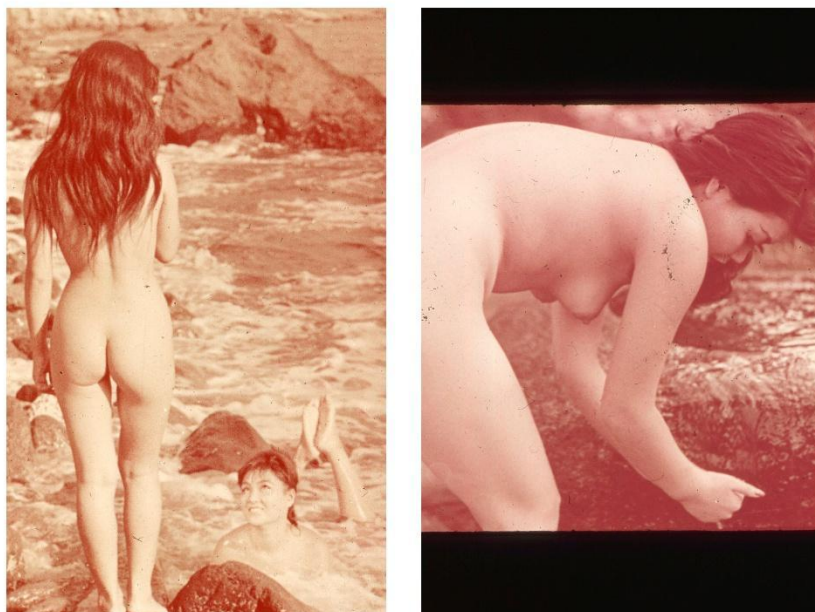
Set C



Set C, contiene dos imágenes sin título

El tercer grupo incluye dos diapositivas sin inscripciones claras, solo con numeraciones añadidas con sello. Las características estéticas nos permiten agruparlas ya que en ambas muestran cuerpos femeninos desnudos en un entorno natural.

A diferencia de los otros sets, estas imágenes transmiten una mayor sensación de espontaneidad. De esta forma, las poses y los gestos parecen ser registrados durante la acción como si las mujeres estuvieran conversando de manera natural sin plena conciencia de la cámara fotográfica. En la *foto 40* aparecen dos mujeres en diálogo, una de ellas sonríe mientras que en la *foto 27*, la inclinación del cuerpo revela zonas íntimas. La aparente naturalidad de la escena refuerza un registro voyerista, donde el cuerpo femenino es representado como objeto de observación, disponible para la mirada ajena.



Fotografías Set C, mujeres asiáticas

En conjunto esta serie de imágenes muestran cómo el mercado internacional de los años sesenta también se articuló en torno a la producción de una visualidad “oriental” que convirtió los cuerpos de mujeres asiáticas en objetos de deseo y diferencia. Tanto su producción como su circulación deben comprenderse dentro de un marco donde los cuerpos de mujeres asiáticas aparecen racializados, exotizados y erotizados, reforzando estereotipos culturales desde la mirada occidental.

El exotismo de estas imágenes, se intensifica al situarlos en paisajes naturales que, desde la mirada occidental, funcionan como telones de fondo “inusuales” cargados de significados de extrañeza. Finalmente, la erotización se expresa en la desnudez, que convierte al cuerpo femenino en objeto de deseo y de consumo para la mirada masculina.

Grupo 3: Indios de Perú



Cuatro diapositivas color catalogadas “Indios de Perú”

Este grupo está compuesto por cuatro diapositivas de diferentes grupos étnicos que se desarrollaron en la selva amazónica. Tres corresponden a retratos de mujeres y una a un sujeto masculino.

En el presente trabajo, se utilizó la denominación “Mujeres de la Amazonía de Perú” para referirse de manera conjunta a las figuras femeninas pertenecientes a distintos pueblos indígenas retratados en las diapositivas, como las Yagua y las Chama. Esta elección terminológica no busca homogeneizar las identidades ni borrar sus particularidades culturales,

sino señalar que las imágenes producen una representación común del cuerpo femenino amazónico continuando con un régimen visual colonial. El uso del término responde a una perspectiva crítica y descolonial que pretende desplazar las categorías etnográficas o exotizantes empleadas por los archivos turísticos de la época, y situar el análisis en la dimensión política de la mirada que construyó a la visualidad de la “la mujer Amazónica” como objeto de deseo, alteridad y consumo visual.

Todas las imágenes están montadas en cubierta de cartón con inscripciones que aportan datos sobre su procedencia. En las tres diapositivas de mujeres se lee el título “Perú Color”, acompañado por un diseño en rojo y blanco. En la cuarta, donde están representados sujetos masculinos contiene la inscripción “indios” y un número de serie junto a la impresión “Basilian Color Slides” (diapositivas color de Brasil). La información textual, impresa en inglés y español es muy relevante porque nos permite identificar que se trata de imágenes que fueron producidas exclusivamente para su comercialización internacional.

En este análisis solo nos centraremos en las tres diapositivas de “Mujeres Amazónica de Perú”. El copyright, de este grupo de imágenes, pertenece a la empresa Swiss Foto, que durante los años sesenta producía imágenes de la cultura peruana desde una oficina de Lima (Av. Washington 991). En 1961 esta compañía lanzó la serie “Perú Color”, que reunía imágenes de paisajes, costumbres, retratos de comunidades indígenas. Su circulación en formato de diapositivas confirma el carácter turístico-educativo del proyecto, cuyo objetivo era representar visualmente la cultura peruana. Las imágenes presentan cuerpos semidesnudos, porque el desnudo es lo habitual en estos grupos étnicos, una diferencia que se presenta en relación a las otras imágenes de mujeres asiáticas. Sin embargo, estas imágenes se

insertan en una lógica la colonialidad que organiza la diferencia cultural en función de la mirada occidental, fijando estereotipos sobre los cuerpos indígenas y su entorno.

Como hemos analizado anteriormente, el formato de diapositivas facilitaba una reproducción a gran escala en formato pequeño y de bajo costo, lo que permitió una circulación internacional. Revisando bancos de imágenes en Internet y espacios de venta de fotografía, observamos que aún hoy circulan un gran número de estas imágenes bajo el nombre “Perú Color”, lo que demuestra una persistencia en la construcción de un imaginario visual de la amazonia peruana.

Ahora realizaremos una descripción detallada de este grupo de imágenes, para luego poder indagar si realmente existe una diferencia entre la producción de estas imágenes en relación a los otros dos grupos. Y, por otro lado, si realmente existe una mirada de erotismo sobre la mujer amazónica ya que las similitudes no se presentan con claridad.

Imagen N°1: Mujer indígena Yagua con su hijo

La fotografía está tomada en un plano medio, con un encuadre vertical, ángulo frontal y luz natural. El cuerpo de la mujer se apoya contra una pared de paja, probablemente se trate de una vivienda, y sostiene un bebe en brazos cubierto por una tela con estampado industrial similar a las sábanas y manteles que conocemos en la actualidad. La relación figura fondo está contrastada por la textura, pero puede observarse que no hay

distancia entre ambos por la profundidad de campo. Ella viste apenas un collar, un brazalete de tela y una pulsera de piedras claras. Sus brazos sostienen un bebé —que apenas pueden verse sus pies pequeños— y un paquete con una inscripción en castellano “y encontré Seda...” Su mirada se dirige hacia el suelo, evitando al fotógrafo y al bebé. Sus manos se encuentran con los puños cerrados, generando una diagonal en la que se apoya la imagen. Esta composición permite inferir indicaciones del fotógrafo estableciendo un recorrido visual de la imagen dirigido desde la dirección de su mirada, la ubicación del seno como centro de interés en el centro de la composición y la tensión de sus manos.

El escaso aire en el encuadre y el gesto de su rostro transmite incomodidad y tensión. Esto refuerza una sensación violenta implícita en la escena en la que la mirada del espectador también queda atrapada en los límites de la imagen.



Imagen N°1 Amazonía peruana: Mujer indígena Yagua con su hijo.

Imagen N°2. Joven indígena Chama con adornos de plata en la nariz

En este caso, la toma en plano americano y ángulo frontal responde a una pose clásica del retrato en donde el cuerpo girado y los hombros alineados en una misma dirección. El cuerpo semi desnudo se ubica en un espacio natural rodeado de plantas, con sombras que sugieren la luz fuerte del día. La tela que cubre la zona inferior parece tejida artesanalmente a diferencia de la industria en la imagen 1. La joven lleva un collar con piedras y varios anillos; sus manos se unen al frente siguiendo un gesto impuesto para cerrar la composición. Lo más llamativo es que sus ojos aparecen como dos huecos oscuros, resultado del efecto lumínico, lo que despoja a la retratada de miradas y, por ende, de agencia. La combinación de desnudez parcial, ornamentos artesanales y ausencia de contacto visual refuerza la representación exotizante de la “india joven” como objeto de contemplación.



Imagen N°2 Amazonía peruana: Joven indígena Chama con adornos de plata en la nariz.

Imagen N° 3: Joven indígena bañándose

La fotografía utiliza encuadre vertical, toma frontal, plano entero. La luz es natural, con sombras intensas, sugiere que fue realizada en el horario al mediodía. En la escena muestra a una mujer joven completamente desnuda, inclinada hacia adelante, con el cuerpo parcialmente sumergido en el agua. La pose no aparece espontánea: puede inferirse la intervención del fotógrafo, ya que las manos adoptan posiciones dirigidas —una abierta, otra cerrada — y un brazo colocado estratégicamente para ocultar la zona genital.

Esta imagen se diferencia de las anteriores por dos aspectos principales. En primer lugar, el plano abierto ofrece más información del contexto: aparecen plantas, vegetación, el río y, en segundo plano, estructuras que parecen viviendas, lo que sugiere un asentamiento permanente. El paisaje no funciona aquí solo como fondo, sino como un elemento que refuerza la inscripción del cuerpo en un universo “Otro” asociado a la vida comunitaria indígena. En segundo lugar, la intención explícita de mostrar el cuerpo completamente desnudo en relación con su entorno marca un contraste con las imágenes previas, donde la desnudez era parcial o mediada por telas y accesorios.

Sin embargo, la lógica de representación es consistente con las otras fotografías de la serie ya que el cuerpo aparece dispuesto para la mirada externa posando, mirando directamente a la cámara y sometiendo a un código de censura implícito que evita mostrar la genitalidad femenina. Esta estrategia evidencia que las imágenes fueron pensadas para la circulación

comercial, adaptarse a los límites de los “permitido” en el mercado visual de los años sesenta. Por otro lado, podemos inferir que esta toma fotográfica refuerza la exotización del entorno natural como un espacio asociado a lo primitivo y lo distinto, produciendo así un cruce entre la desnudez y el paisaje.

A diferencia de las otras dos imágenes el texto descriptivo en esta diapositiva, determina una ubicación geográfica precisa perteneciente a la región del oriente de Perú, el río Alto Ucayali, una de las afluentes del río Amazonas. Abarca zonas de selva alta y baja, con comunidades indígenas ribereñas y una gran biodiversidad.



Imagen N° 3 Alto Ucayali: Joven indígena bañándose.

A modo de conclusión, el análisis de este conjunto de diapositivas evidencia con claridad, la construcción de la Otredad en torno al cuerpo femenino de la Amazonía peruana. Reflejando de este modo, como las estructuras y estereotipos heredados de la colonialidad continúan presentes en la sociedad.

Es decir, que más que simples documentos turísticos o etnográficos, estas imágenes producidas y comercializadas por *Swiss Foto* en los años sesenta, se insertan en un dispositivo visual que, como advierte Barriandos (2011), forma parte de la “colonialidad del ver” como un modo de organizar la diferencia cultural a través de jerarquías visuales. Masotta (2003) va a decir que el erotismo aparece como una extensión de esta mirada colonial donde los cuerpos racializados —particularmente los femeninos— fueron convertidos en objetos de deseo bajo el disfraz del interés etnográfico.

El conjunto “Mujeres Amazónicas de Perú” participa activamente en la construcción discursiva y visual sobre las mujeres de ese grupo étnico específico, que refuerzan estereotipos de género y raza dentro de la industria turística de la época. Las poses rígidas y frontales heredadas de la antropología positivista conviven aquí con la exhibición del cuerpo semidesnudo como mercancía. En estas imágenes, las mujeres aparecen dóciles y disponibles, aunque sus miradas transmiten temor o incomodidad, generando una ambigüedad buscada como límite representacional. Además, se observa que comparten un mismo código visual, en el cual los cuerpos semidesnudos se presentan sin mostrar genitalidad, disponibles para la mirada externa, lo que confirma su carácter de mercancía para el mercado internacional.

En términos compositivos, en todas las imágenes predominan las poses del retrato clásico, en espacios selváticos con las iluminaciones naturales que romantizan la escena. A ello se suman recursos visuales como collares, pulseras o tejidos, que actúan como marcadores de diferencia frente a la mirada moderna occidental. De esta forma, la naturaleza como telón de fondo funciona como escenario de exotización, integrando los cuerpos indígenas al mismo atractivo turístico que los paisajes.

Ese gesto visual encarna lo que Segato (2013) denomina “doble subordinación”: las mujeres indígenas son oprimidas tanto como mujeres dentro del patriarcado como por su condición étnica en la colonialidad. De esta forma, la dirección de la mirada, la posición de las manos y la insistencia en el torso desnudo no son gestos espontáneos, sino producto de indicaciones del fotógrafo, masculino y occidental, que impone sobre sus cuerpos categorías estéticas y culturales propias. La mirada masculina y colonial las convierte así en objetos de deseo y de consumo visual.

Sobre los grupos étnicos en la Amazonía peruana

La Amazonía peruana constituye un espacio de gran diversidad étnica y cultural, donde habitan más de cincuenta pueblos indígenas distribuidos principalmente en los departamentos de Loreto, Ucayali, Madre de Dios, San Martín y Amazonas. Estos grupos —como los Shipibo-Conibo, Asháninka, Bora, Yagua, Aguaruna (Awajún), Huitoto y Cocama-Cocamilla, entre otros— se organizan en torno a sistemas de parentesco, prácticas rituales, y una relación simbiótica con el territorio, considerado fuente de vida y espiritualidad.

La investigación realizada por el antropólogo Darcy Ribeiro Mart Ruth Wise (2008) presenta una interpretación de las familias lingüísticas de la Amazonía peruana. Se hace una comparación de la población, el grado de integración a la sociedad nacional de cada uno de los grupos y el contacto con la cultura occidental durante los años 1900 y 1975. Para esta investigación sólo nos detendremos en el grupo étnico los Yagua.

Las diapositivas que conforman nuestro corpus presentan inscripciones con las denominaciones Chama y Yagua. Es importante aclarar que no se ha encontrado ninguna referencia que reconozca la existencia de un grupo étnico denominado Chama. Todo indica que esta denominación fue impuesta desde la mirada etnográfica occidental para identificar a una mujer perteneciente a la comunidad Yagua, posiblemente asociando su imagen con prácticas de chamanismo, ámbito en el cual las mujeres también

desempeñan un rol activo. Este detalle resulta significativo, ya que en la propia nominación se evidencia una operación de clasificación y exotización, donde el “Otro” es definido y nombrado desde fuera de su propio marco cultural.

Solo hallamos una publicación titulada *La colección Chama y Cachimbo (Amazonia Peruana) del Museo Etnológico de Barcelona*, firmada por A. Panyella y M. Morán. Aunque no indica año de edición, el diseño tipográfico sugiere impresión de mediados del siglo XX. Allí se detalla que en 1957 el museo inauguró una sala dedicada a “los amerindios Chama y Cachimbo de la Amazonía”, con 168 piezas que incluían cerámicas, adornos, armas, tejidos e instrumentos musicales. El objetivo era ofrecer al público una visión casi completa de la vida y costumbres de estos indios amazónicos. La propia forma de redacción, que utiliza expresiones como “estos indios”, evidencia la distancia epistémica de los autores, situados en una mirada eurocéntrica y colonial.

*El Museo Etnológico y Colonial de Barcelona*⁵ fue fundado en 1948 e inaugurado en 1949 en Montjuïc, en un antiguo pabellón de la Exposición Universal de 1929. Su creación respondió al impulso de institucionalizar los estudios etnológicos y reunir colecciones de “cultura material” provenientes de diversas expediciones antropológicas realizadas en África, Asia y América Latina. Estas expediciones - financiadas por el Estado de Barcelona hasta fines de la década de 1970- contribuyeron a conformar un acervo representativo de la mirada colonial europea sobre los pueblos no occidentales. A partir de 1980, el museo evolucionó hacia el actual Museo

⁵ Colección web de Museo <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/ca/coleccions>

Etnológico y de Culturas del Mundo, reconfigurando parcialmente sus narrativas expositivas.

La amazonía como frontera espiritual y mercancía turística

Tras la Segunda Guerra Mundial, el turismo internacional comenzó a buscar destinos percibidos como “exóticos”, “vírgenes” y “auténticos”. En ese contexto, la Amazonía fue promovida como la última gran frontera natural, un espacio remoto y exuberante cuya promesa de contacto con “lo primitivo” se convirtió en un atractivo central para la industria turística.

Por otro lado el proyecto de evangelización desarrollado entre finales del siglo XIX y mediados del XX concibió a la Amazonía como una “frontera espiritual”, un territorio imaginado como salvaje y, por lo tanto, necesitado de ser integrado a la “civilización”. En este marco, para los misioneros evangelizar equivalía a “salvar” y “modernizar”, lo que justificó una amplia presencia religiosa en la región. Su labor incluyó el mapeo de territorios para los Estados nacionales y la actuación como mediadores y pacificadores en áreas atravesadas por conflictos vinculados a la extracción de caucho, madera y otros recursos.

En este proceso, como hemos analizado anteriormente, la producción de imágenes desempeñó un papel central. Muchos misioneros fotografiaron a los pueblos amazónicos con fines documentales, para apoyar campañas de recaudación de fondos en Europa y Estados Unidos o para reforzar la narrativa de poblaciones “vulnerables”, “primitivas” y “necesitadas de guía

espiritual”. Aunque no se tratara de imágenes eróticas, estas fotografías contribuyeron a consolidar un estilo visual etnográfico que más tarde sería retomado —y transformado— por el turismo. Parte de la representación del indígena Amazónico semidesnudo como figura “natural”, “pura” o “no civilizada” proviene de este archivo misionero.

Las investigaciones de Jean Pierre Chaumeil (2000) destacan cómo el contacto sostenido con colonos, misioneros y el turismo moldeó la economía y las representaciones sociales de los Yagua. Su participación en el turismo étnico desde la década de 1950 consolidó una imagen folklorizada del grupo, donde las mujeres —ataviadas con faldas de palma y cuerpos pintados con achiote— fueron convertidas en emblemas de autenticidad y exotismo. Estas representaciones, reproducidas en postales, fotografías y espectáculos turísticos, refuerzan una “colonialidad del ver” (Barriandos, 2011) que erotiza y estetiza la diferencia cultural, fijando al cuerpo femenino amazónico como objeto de deseo, espectáculo y consumo visual.

Asimismo, subrayan que la indianidad atribuida a los Yagua se construyó históricamente desde categorías impuestas por la antropología positivista, que buscaba “autenticidad” en la desnudez y en los adornos rituales. En este sentido, las representaciones fotográficas de mujeres Yagua semidesnudas operaron como un dispositivo visual que reforzó la asociación entre lo femenino, lo natural y lo salvaje, legitimando jerarquías coloniales que aún persisten en los regímenes visuales contemporáneos.

En las diapositivas de nuestro corpus se observa, además, la práctica del seminudismo, el uso de tejidos elaborados en telar, collares y adornos

corporales realizados con semillas, colmillos o piezas de plata. Estos elementos son testimonio del desarrollo artístico y cultural de la comunidad, pero en el dispositivo fotográfico aparecen desplazados hacia una lectura exotizante. De esta forma, el torso desnudo, la pose sugerida y el escenario natural refuerzan la inscripción del cuerpo indígena en un régimen visual que combina lo antropológico y lo erótico.

El pueblo Yagua

El pueblo Yagua es uno de los grupos indígenas más antiguos y representativos de la Amazonía nororiental del Perú. También conocido como Nihamwo o Yihamwo, habita principalmente en el departamento de Loreto, en la frontera entre Perú, Colombia y Brasil. Según el Ministerio de Cultura del Perú (2014), habitan principalmente en las cuencas de los ríos Amazonas, Napo y Putumayo, con una población aproximada de 6.000 personas. Es el único grupo cuya lengua pertenece a la familia lingüística Peba-Yagua, actualmente considerada en peligro de extinción. Su autodenominación, nihamwo (“nosotros, la gente”), contrasta con el término Yagua, de origen quechua (yawar, “sangre”), que hace referencia al color rojo del achiote con el que tradicionalmente pintan sus cuerpos. Esta denominación impuesta por agentes externos evidencia tempranamente un proceso de nombramiento colonial y exotización, donde la identidad indígena fue construida desde la mirada foránea.

En términos simbólicos, el pueblo Yagua posee una rica cosmovisión animista que reconoce múltiples mundos y seres espirituales ligados a la naturaleza. El agua constituye su elemento totémico, símbolo de fertilidad y

origen de la vida, lo cual guarda correspondencia con los rituales de nacimiento y los baños rituales masculinos. Estas prácticas, vinculadas a la selva, los ríos y la corporalidad, han sido frecuentemente reducidas, desde la mirada occidental, a signos de primitivismo o erotismo naturalizado, invisibilizando su dimensión espiritual y política.

Diversas investigaciones coinciden en señalar que los Yagua mantienen una organización social basada en la familia extensa y en sistemas de reciprocidad, donde las prácticas rituales, la horticultura y la caza conforman la base de su economía y cosmovisión. El territorio para este grupo no solo constituye un espacio físico, sino también una dimensión espiritual, asociada a mitos de origen, espíritus del bosque y prácticas chamánicas.

Capítulo VI. CONSIDERACIONES FINALES

Conclusión

Esta investigación partió del análisis del archivo fotográfico de Alberto Corti, compuesto por diapositivas de diversa procedencia, cuya organización inicial —realizada por sus dueños— ya proponía ciertos vínculos entre imágenes. Lejos de asumir este orden como natural, se lo comprendió como una forma de disposición simbólica del cuerpo femenino dentro del archivo. Este punto de partida permitió reflexionar sobre cómo la fotografía, en tanto tecnología de la modernidad, participa en la producción de imaginarios eróticos y coloniales que modelaron la mirada sobre el cuerpo indígena en América Latina y que mantienen su continuidad en la poscolonialidad.

El análisis comparativo de los tres corpus —Mujeres Amazónicas de Perú, Mujeres de Hong Kong y Bañistas de Estados Unidos— evidenció la existencia de un sistema visual transnacional que articuló la representación del cuerpo femenino a partir de regímenes de exotización, racialización y erotización. Si bien las imágenes de la Amazonía peruana no exhiben una erotización explícita, su inclusión dentro de un conjunto de diapositivas eróticas revela cómo operan las continuidades coloniales de la mirada occidental sobre el Otro. Este recorrido permitió rastrear las redes institucionales que sostuvieron su circulación —museos europeos, industrias fotográficas norteamericanas y circuitos turísticos—, mostrando la estrecha relación entre archivo, mercado y poder.

Desde los Estudios Culturales, esta tesis sostiene que las Mujeres de la Amazonía no pueden separarse de las condiciones históricas, sociales y materiales que las produjeron. La fotografía turística funciona aquí como un dispositivo que no solo registra, sino que construye una relación con la alteridad, donde lo exótico y lo erótico se superponen. Las inscripciones en inglés y la materialidad misma de las diapositivas confirman su orientación al mercado internacional y la inserción de estos cuerpos en una economía visual global, consolidando una pedagogía del ver basada en la diferencia.

Durante los siglos XIX y XX, los Yagua fueron objeto de procesos de colonización, evangelización y explotación cauchera. A mediados del siglo XX, con el auge del turismo y la expansión de la fotografía etnográfica, su territorio se transformó en un destino turístico, y su imagen comenzó a circular en postales, documentales y diapositivas destinadas al consumo occidental.

En este sentido, el corpus analizado pone en evidencia el entrelazamiento entre colonialidad, capitalismo y patriarcado. La serie “Mujeres Amazónicas de Perú” revela cómo las instituciones y las industrias visuales de mediados del siglo XX construyeron una narrativa sobre la mujer amazónica inscrita en lo que Barriandos (2011) denomina la “colonialidad del ver.” Desde esta perspectiva, la mirada colonial no solo define lo visible y lo invisible, sino que articula la colonialidad del poder (Quijano, 2000), combinando raza, género y economía en una misma estructura de dominación.

Estas imágenes, producidas entre las décadas de 1950 y 1960 por fotógrafos extranjeros —principalmente varones europeos y

norteamericanos— circularon en catálogos turísticos y colecciones etnográficas internacionales, configurando un imaginario visual de la Amazonía. Estas representaciones consolidaron una mirada feminizada sobre el cuerpo indígena de la Amazonia. Las mujeres Yagua fueron retratadas semidesnudas, adornadas con collares, coronas de plumas o pinturas faciales, bajo encuadres que acentuaban su vínculo con la naturaleza y reforzaban su condición de “cuerpos primitivos” o “auténticamente indígenas”. Estas imágenes fijan a las mujeres indígenas como cuerpos disponibles, racializados y subordinados a la lógica del deseo occidental.

El cruce con otros materiales del archivo, como la revista *Life en Español*, nos permitió examinar el papel de la fotografía en los medios gráficos y evidenciar cómo los discursos visuales mediáticos operaban mediante oposiciones binarias que reforzaban los imaginarios coloniales: civilización/barbarie, blanco/indígena, moderno/primitivo. Mientras la mujer blanca moderna simbolizaba el progreso, la mujer indígena era representada como cuerpo exótico, primitivo y disponible.

Estas prácticas fotográficas respondieron a proyectos modernizadores impulsados desde Estados Unidos en el contexto político de la Guerra Fría y el desarrollismo latinoamericano. De este modo, tanto *Life en Español* y el corpus de diapositivas se presentan como un dispositivo de poder que fija identidades, naturaliza jerarquías y participa activamente en la producción del imaginario racial (Catelli, 2020) en la poscolonialidad.

En conclusión, esta investigación demuestra que la fotografía, en su especificidad técnica, estética y cultural, no sólo documenta la realidad, sino que la produce. Las diapositivas “Mujeres Amazónicas de Perú” son representaciones visuales donde el cuerpo femenino se convierte, así, en un territorio de operaciones de racialización y erotización, que evidencia cómo la mirada moderno-colonial ordena la diferencia y fija la alteridad como objeto de deseo y control.

Revisitar estos archivos desde una perspectiva poscolonial y decolonial permite disputar los regímenes de verdad que los sostuvieron y abrir la posibilidad de nuevas formas de mirar y narrar. Tal como propone Guasch (2011), pensar el archivo como práctica crítica habilita la reescritura de la historia desde sus fragmentos. En este sentido, la fotografía deja de ser un testimonio inerte del pasado para convertirse en un espacio de resistencia y de intervención política, capaz de visibilizar las continuidades coloniales y patriarcales del presente e imaginar nuevas visualidades descoloniales que reconozcan al otro como sujeto de historia, memoria y mirada.

Bibliografía

Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. En *Nómadas. Regímenes de visualidad, emancipación y otredad desde América Latina*, 35, 13–29. Disponible en: <https://tinyurl.com/yhersx59>. Captura: 22/09/2020.

Barthes, R. (2005 [1980]). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, R. (1986). “El mensaje fotográfico”. En *lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (1990 [1945]). “Ontología de la imagen fotográfica”. En *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

Belaunde, L. (2000). “Jean-Pierre Chaumeil. Ver, saber, poder. Chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana”. En *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 30(1). Disponible en: <http://journals.openedition.org/bifea/7361>. DOI: <https://doi.org/10.4000/bifea.7361>.

Benjamin, W. (1989 [1936/1939]). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Sobre la fotografía”. En *Discursos interrumpidos II* (pp. 15–59). Buenos Aires: Taurus.

Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Butler, J. (2006 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Castoriadis, C. (2003 [1975]). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

Castro–Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.) (2007). *El giro decolonial*. Bogotá: Iesco–Pensar–Siglo del Hombre.

Catelli, L. (2014). “Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980–2000 de Luis González Palma”. En *Caiana*, 5, 14–28.

Catelli, L. (2020). *Arqueología del mestizaje. Colonialismos y racialización*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.

Catelli, L. (2021). “Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional”. En L. Catelli, M. Rodríguez y P. Lepe–Carrión (comps.),

Condición poscolonial y racialización (pp. xx–xx). Mendoza / Guaymallén: Qellqasqa.

De Oto, A. y Catelli, L. (2018). “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate”. En *Tabula Rasa*, 28, 229–255.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trota.

Didi–Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

Dubois, P. (2008 [1990]). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.

Dussel, E. (2013). *Filosofía de la liberación*. Buenos Aires: Docencia.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

Foucault, M. (2004 [1971]). *Nietzsche, la genealogía, la historia* (Traducción de J. Vázquez Pérez, 5ª ed.). Valencia: Pre–Textos.

Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gamarnik, C. (2020). *El fotoperiodismo en Argentina: De Siete Días Ilustrados (1965) a la agencia SIGLA (1975)*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo / Ediciones ArtexArte.

Giordano, M. (2012). *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860 a 1970*. Buenos Aires: El Artenauta.

Giordano, M. (2014). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Grossberg, L. (2006). “Los estudios culturales como contextualismo radical”. Intervenciones *en estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.

Grossberg, L. (2009). “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”. En *Tabula Rasa*, 10, 13–48.

Guasch, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. En *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 5, 157–183.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920–2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Hall, S. (comp.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hering Torres, M. (2011). "Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales". En H. Bonilla (ed.), *La cuestión colonial* (pp. xx–xx). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Krauss, R. (2002 [1985]). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lucero, M. (2019). *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas*. Rosario: UNR Editora.

Lugones, M. (2014). "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial". En W. Mignolo (comp.), *Género y descolonialidad* (pp. 13–54). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Masotta, C. (2003). "Almas robadas. Exotismo y ambigüedad en las postales etnográficas argentinas". En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 19, 421–440.

Masotta, C. (2005). "Representaciones e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900–1930". En *Arte y antropología en Argentina*. Buenos Aires: Fundación Telefónica.

Mignolo, W. (2000). "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En E. Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 34–52). Buenos Aires: CLACSO.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Mignolo, W. (2010). "Aesthesis decolonial". En *Revista Calle 14*, 4(4).

Mignolo, W. (2014). *Género y descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Mignolo, W. (2019). "Reconstrucción epistémica: la aesthesis decolonial una década después". En *Calle 14*, 14(25), 14–32.

Ministerio de Cultura del Perú (2014). *Los grupos étnicos de la Amazonía peruana*. Lima: Dirección General de Interculturalidad y Derechos de los Pueblos. Disponible en: <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/los-grupos-ét-nicos-de-la-amazonía-peruana>.

Navarrete, J. (2017). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina, 1925–1970*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo (CDF).

Penhos, M. (2005). “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”. En *Arte y antropología en Argentina*. Buenos Aires: Fundación Telefónica.

Pierce, C. (1987). *La ciencia semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.

Priamo, L. (1999). “Fotografía y vida privada (1870–1930)”. En F. Devoto y M. Madero (eds.), *Historia de la vida privada en Argentina. Vol. 2: La Argentina plural: 1870–1930*. Buenos Aires: Taurus.

Quijano, A. (1999). “¡Qué tal raza!”. En *Ecuador Debate*, 48, 141–152.

Quijano, A. (2001). “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. En W. Mignolo (ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo / Duke University Press.

Rabasa, J. (2009). “Poscolonialismo”. En M. Szurmuk y R. McKee Irwin (eds.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI.

Reyero, A. (2015). “Imagen, texto y artefacto. La fotografía etnográfica del Gran Chaco argentino en publicaciones impresas contemporáneas”. En *Artelogie*, Centre Edgar-Morin (CNRS). Disponible en: <https://journals.openedition.org/artelogie/>

Ribalta, J. (ed.) (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rigat, L. (2018b). *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento*. Montevideo: CDF.

Rigat, L. (2018c). “Fotografía latinoamericana contemporánea: crítica poscolonial y renovación de los lenguajes. El caso Brasil”. En *Revista Crítica Cultural*, 13, 233–244.

Rigat, L. (2021a). "Fotografía latinoamericana contemporánea: imaginarios, archivos y memoria. Una aproximación a la obra de Milagros De la Torre". En *Calle 14*, 16(30), 220–235.

Rigat, L. (2021b). "Resignificar las prácticas fotográficas. Imágenes–archivo y memorias coloniales en la obra de Tomás Ochoa". En M. Lucero (comp.), *Poéticas de la interpelación. Espacios y visualidades públicas*. Rosario: UNR Editora.

Scheleker, A. (2013). *La imagen pensada por fotógrafos: Prácticas teóricas desde el lugar de la creación*. Quito: Plataforma SUR Ediciones.

Schaeffer, J.-M. (1990 [1987]). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Sekula, A. (2003). "El cuerpo y el archivo". En G. Picazo y J. Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Segato, R. (2020 [2013]). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños.

Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.

San Martín, F. (2012). "Historias de Rojas. Foto Corti: Los Continuadores". Disponible en: <https://historiasderojas.com.ar> Captura: 28/11/2012.

Tagg, J. (2005 [1988]). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tello, M. (2016). "Foucault y la escisión del archivo". En *Revista de Humanidades*, 34, 37–61. Universidad Nacional Andrés Bello.

Vargas, G. (2012). "El sujeto explorador/colonizador y la representación del Otro". En A. Scheleker (ed.), *Imagen, memoria, modernidad: perspectivas–otras para el abordaje de la representación visual* (pp. 115–130). En P. Gómez y W. Mignolo (eds.), *Estética y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Verón, E. (1997). "De la imagen semiológica a las discursividades: el tiempo de una fotografía". En I. Veyrat–Masson y D. Dayan (eds.), *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Anexos

Material de archivo. Registro fotográfico del día que se recibió el archivo y se comenzó a catalogar



Material del diario de investigación. Año 2014, Pergamino, Bs.As

Material de archivo. Registro de viaje en Perú de la familia Corti.



Álbum familiar Corti. Primera esposa de Corti y mujeres de la comunidad peruana

Estas imágenes, conservadas en el álbum familiar y producidas por Alberto Corti, evidencian que realizaron un viaje turístico en Perú. Las fotos fueron tomadas en espacios públicos utilizando el retrato como estrategia para marcar contrastes entre las mujeres, construyendo un relato visual que distingue entre lo “moderno” y lo “primitivo”. La tensión se manifiesta en la oposición entre la sonrisa y la mirada introspectiva de las mujeres peruanas frente a la actitud “moderna” o de influencia urbana. Todas miran directamente a la cámara, evidenciando diferencias culturales y sociales en vestimenta, posturas y gestos. De este modo, la imagen turística no solo documenta, sino que también produce sentidos sobre alteridad, identidad y

jerarquías culturales, reproduciendo los modos de ver característicos de la mirada moderno-colonial.

Tabla comparativa del archivo de la revista Life en español

	LIFE DEL 58” AL 59”
Agenda y tratamiento de temas	<u>Temas:</u> Se observan temas de interés general del mundo. No hay una mirada profunda sobre temas de Latinoamérica. Pero se identificaron notas sobre el vínculo de EEUU y Latinoamérica: “La rendición en Nicaragua”. La gira de Nixon en Latinoamérica. Y una encuesta a latinoamericanos sobre qué piensan de Estados Unidos. <i>“el interamericanismo y la opinión pública”</i>
Desarrollo de la imagen de la mujer moderna	Las publicidades en su mayoría están vinculadas a la imagen de rol de mujer moderna asociada a la tecnología del hogar y la belleza. <i>Ej publicidad de refrigerador “el regalo ideal para el día de madre”</i> Peinando y moda femenina de la mujer moderna <i>Ej: “auge del peinado abultado” y “el retorno de la peluca como novedad”.</i>
Desarrollo tecnológico	Publicidades: <u>En el hogar:</u> Aparece el refrigerador y el lavarropa como tecnología avanzada. <u>Cámaras de fotos:</u> Super Graphic 45”, Rollei, Conteflex (cámara réflex) ZEIS ikon <i>“La vanguardia del progreso”</i>. Canon filmadora 8mm / Kodak instantánea <i>“lo que la memoria olvida, la instantánea recuerda”</i>

	LIFE DEL 60
Agenda y tratamiento de temas	Comienza a observarse una selección de temas periodísticos que suceden en Latinoamérica. El uso de fotografía ocupa un lugar protagónico sobre todo la fotografía de retrato y cuerpo humano. <u>Temas:</u> Encuesta a latinoamericanos sobre su opinión sobre el plan IKE de EEUU. Noticias sobre nuevas figuras jóvenes del gobierno y candidatos. En varias noticias de Argentina o de otros países latinoamericanos aparece una selección de temas y la narración desde el punto de vista extranjero. Ej.: En una jornada de festejo del 25 de mayo, una fotografía es protagonista con un pie de página que dice: <i>“niñas de las colonias extranjeras de buenos Aires lucen sus trajes nativos”</i> Temas vinculados a la belleza femenina. Aparece una nota sobre el estereotipo de la mujeres en Paris, mujer moderna mirada patriarcal <i>“La parisiense Vista por un Americano”</i> (Vista está escrita con mayúscula) Esa nota de

Desarrollo de la imagen de la mujer moderna	En la publicidad comienza a ofrecerse productos para el hogar, cuidado del cuerpo femenino y para mejorar la producción del trabajo femenino en el ámbito laboral. <u>Tema:</u> En la misma aparece el estereotipo de mujer blanca, bella, arreglada, que a su vez atiende a una familia. En esa escena familiar sigue estando la mujer en primera línea al servicio de toda la familia. La imagen del hombre aparece asociado al trabajo y al descanso y al ocio. Si bien sigue estando vinculado a la escena doméstica se puede observar un corrimiento de la imagen en un ámbito de sociabilidad, disfrute, en el espacio público. En la publicidad se ofrecen productos para el cuerpo femenino y pueda estar más arreglada. Como también, productos para las tareas del hogar que le facilitan la tarea y tener más tiempo para descansar y disfrutar. <i>Ej.: Publicidad de ESSO detergente. el detergente aparece como una prolongación de su cuerpo.</i> En esta etapa se puede observar el uso protagónico de la fotografía en blanco y negro. Planos detalles del cuerpo femenino y en ropa interior. En las imágenes prevalecen mujeres delgadas, jóvenes y rubias con uñas, peinados, maquillajes. Edición especial de 25 años de <i>Life</i> aniversario - color plateado hojas moda femenina.
Desarrollo tecnológico	En las publicidades se observa el avance tecnológico vinculado al espacio doméstico, laboral y del disfrute al mismo tiempo. Como también a las tecnologías vinculadas a la comunicación y representación visual que permiten aportar nuevas imágenes sobre el planeta tierra. <i>Ej.: las cámaras de fotos, electrodoméstico para el hogar, y la tv, radios, reproductores musicales. También máquinas de escribir, grabadoras manuales para el trabajo.</i> Avances en el desarrollo productivo de máquinas para la industria del campo y el confort vinculado a aviones, automóviles. EJ: <i>“los tractores más populares para la</i>

	<i>américa latina</i>” muestra que está redactado con una intención de allá para acá... El reloj aparece como objeto de prestigio y control del tiempo del hombre. El uso del reloj a la par que el desarrollo de la fotografía. La industria de los sistemas de impresión y el procesamiento de datos: máquinas de escribir, copiadora kodak para contestar correspondencia sin necesitar dictarla y generar copia
--	--

	LIFE DEI 61
Agenda y de tratamiento temas	<u>Temas:</u> Revolución cubana / derrocamiento de Fidel Castro con imágenes ficciones de soldados/ Los preparativos del hombre a la luna /indios Uaca - salvajismos. Moda femenina. Ej.: “<i>Crisis en la América Latina</i>” una nota sobre la Revolución Cubana. (Se observa la mirada extranjera de la noticia en el enunciado de la noticia.)
Desarrollo de la imagen de la mujer moderna	Se profundiza en la publicidad el símbolo de belleza de la mujer, blanca rubia y delgada. Y se priorizan escenas en la mujer disfrutando del “tiempo libre” Las fotos se centran en mostrar el cuerpo, los escotes.
Desarrollo tecnológico	1era publicidad de diapositiva color y cámara Leica. 1er receptor portátil de tv móvil

	LIFE DEI 62
Agenda y de tratamiento de temas	Comienza una nueva serie de cultura americana. Con la intención de dar a conocer culturas ancestrales, hábitos costumbres y objetos museos. <u>Temas:</u> Crisis de Wall Street / Kennedy en México/ Nixon en Bolivia participando de la celebración y como se preparan los astronautas / La cultura Inca - Perú. Noticias vinculadas al cuerpo y a la ciencia. <i>Ej.: una píldora para poder dormir que se fabricó en Europa fue prohibida porque generaba malformaciones durante la gestación. También sobre el cáncer e investigación sobre si es un virus contagioso.</i>
Desarrollo de la imagen de la mujer moderna	Se profundiza en la publicidad el símbolo de belleza de la mujer, blanca rubia y delgada. Y se priorizan escenas en la mujer disfruta del “tiempo libre”, disfrute y noche.
Desarrollo tecnológico	En la publicidad sigue como protagonista el reloj y la tecnología para el trabajo y el registro de imagen. En cámaras fotográficas aparecen “la Rollei” “la Instamatic”, para facilitar el registro de imágenes cotidianas. También mimeógrafo para publicaciones de periódicos y grabadoras de cintas, cámara Olivetti para cálculos automáticos. 1era publicidad de cámara de video y reproductor de primer retroproyector de diapositivas. 1er tv portátil de mesa.

**Un
gesto
singular...
LIFE**



PARA SUS amigos, parientes, clientes o amistades comerciales—el obsequio de una subscripción de LIFE constituye un singular gesto de estimación—

26 regalos en uno que llegan durante todo el año como un recordatorio de su gentileza, proporcionando información y entretenimiento a toda la familia.

Nosotros anunciaremos su regalo enviando una elegante tarjeta en nombre suyo.

Consulte a su agente de subscripciones o a su librería para los precios de regalo.

Publicidad de suscripción de la revista Life. Año de publicación 1958