

Estereotipos en la imagen del indígena chaqueño

Un pasaje de la pintura a la fotografía¹

Joaquín Ponzinibbio

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente artículo aborda las implicancias entre algunas convenciones en la representación del indígena chaqueño y diversas significaciones presentes en el imaginario de la nacionalidad argentina entre 1700 y 1930. Los casos son analizados según testimonios y anotaciones que dan cuenta de una mirada que considera a los pueblos originarios como un otro cultural.

El análisis presta especial atención al pasaje de un medio visual a otro ya que, con el advenimiento de las primeras fotografías etnográficas, se mantuvieron muchos temas de encuadre y convenciones de la pintura. Un par de décadas después, las tomas con rasgos exóticos fueron recreadas en postales y en magazines para el consumo metropolitano. Este fue un importante antecedente en la instalación de una imagen estereotipada del indígena en nuestro país.

Palabras clave

indígena chaqueño
pintores viajeros
dispositivo fotográfico
etnografía

La representación del indígena chaqueño en el ideario de la nacionalidad argentina tuvo un desarrollo histórico signado por apreciaciones tendientes a hacer de la imagen del indio la de un otro cultural. Se han elegido casos en los que el tema de encuadre –“la chusma”, de carácter primitivo y despojado– se mezcla con las nociones de salvajismo y de fin bucólico desarrolladas en la pintura que antecede al dispositivo fotográfico. Esto evidencia el carácter no objetivo de la imagen fotográfica, que se explicita en las tomas de mayor producción. Cuando aparece esta impresión junto con notorias herencias de la pintura romántica se hace patente la manipulación de la imagen.

Los principales rasgos exóticos fueron originados a partir de una mirada etnocéntrica, de influencia europea, que puso el foco en la búsqueda de la tipificación racial, una relación primitiva con ambiente natural, una rústica cultura material tradicional. Por otra parte, se instalaba la identificación con la figura del gaucho como el tipo nacional dominante. En palabras de Tzvetan Todorov, “el exotismo surge del desconocimiento de los sujetos y su universo cultural, a quienes se vincula con un primitivismo caracterizado por la simplicidad, la naturaleza, el origen y el salvajismo, ubicándolo en una de las categorías colonialistas” (1987).

Aun hoy, en la representación de los pueblos originarios, continúan pareciéndonos impuros o impuestos todos aquellos elementos que dan cuenta de un mestizaje o hibridación cultural: ropa de trabajo, ambientes urbanos, gustos estéticos internacionalizados, entre otros. La mirada

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto QOM LO`ONATAC, investigación adscripta a la cátedra Museología I, dirigida por la Profesora Marcela Andruchow.

exotizante fue hegemónica en los circuitos científicos y populares hasta la segunda mitad del siglo xx. ¿Será esta la herencia de una tendencia hacia la otredad? ¿Debemos suponer que esta manera especial de gestionar la imagen no fue ajena a los procesos históricos de asimilación forzosa de territorios y de brazos indígenas en la región del Chaco?

Tres obras del Álbum Pallière

Juan Pedro León Pallière nació en Río de Janeiro, en 1823, pero fue inscripto en el Registro Civil de Francia. A los siete años su padre lo llevó a este país donde, seis años más tarde, realizaría sus estudios artísticos. En 1855 Pallière volvió a América y se radicó en Buenos Aires hasta su vuelta al país europeo, en 1866. Este viajero no escapó al tópico romántico del exotismo atribuido al fascinante mundo de los trópicos y su obra influyó en la consolidación del género pictórico del costumbrismo rural entre 1855 y 1866.

En 1860 Pallière realizó un viaje a Brasil y en su ruta pasó por el Gran Chaco Gualamba. Unos años después, realizó dos litografías de los indios del Chaco, previas a las campañas militares de la década de 1880. Estas obras circularon en álbumes contemporáneos a la pintura de malones y de cautivas. Tal como señala Martha Penhos, Pallière plasma la naturaleza chaqueña como espacio virgen, aún no sometido a la civilización. Las palmeras y el frondoso monte adquieren, en el Impenetrable, el carácter icónico que la pita y el ombú tienen para la pampa. Conjuntamente se deslizan otros rasgos que encuentran consonancia en sus testimonios: la representación del grupo como chusma, la escena bucólica y el exotismo orientalizante.

En *Indios del Gran Chaco* [Figura 1] la selva aparece como marco idílico. Las facciones suaves, el juego entre desnudez y vestido, y la figura de la mujer, fueron apreciadas por Penhos como “una clara cita orientalista” cuyos elementos “apuntan a crear una imagen bucólica de un mundo primiti-

vo a punto de desaparecer” (2007). Con un estilo completamente distinto, en la litografía *Tobas indios del Gran Chaco* [Figura 2] el contexto lo dan las palmeras, que resaltan por su verticalidad. A juzgar por el detalle de las humildes vestimentas y de los rasgos acusados, esta obra parece tener de base una fotografía.



Figura 1. *Indios del Gran Chaco* (1864-65), J. P. León Pallière



Figura 2. *Tobas indios del Gran Chaco* (1864-65), J. P. León Pallière

A diferencia de la convivencia con el gaucho –que Pallière registró en representaciones más poéticas y en variados apuntes de expresiones, de posturas y de disposiciones grupales– en el caso del indígena chaquense el artista parece echar mano a dos soluciones al paso. La pintura romántica del siglo xix ofrecía apreciaciones positivas y negativas de los pueblos tildados de primitivos. Se los identificó con la barbarie, principalmente mediante los temas de encuadre “invasión” y “cautiva”. Si bien la representación de lo que se considera barbarie tiene un solo sentido, debemos tener en cuenta que el arte (Plástica y Letras) permitió algunos pocos matices, según como el artista mezclara diferentes dosis de admiración, de desprecio, de temor, de identificación-proyección, de idealización, etcétera.

En los siguientes extractos de su *Diario de viaje por la América del Sud* (1945) aparecen algunas apreciaciones del imaginario exótico, plasmadas en expresiones como “virtud del salvaje”, “indios invasores”, “indios sumisos” y “palmeras similares a Egipto”.

En el momento en que me dirijo a nuestro campamento veo pasar una india desnuda hasta la cintura, lo más salvaje que jamás he visto. La sigo y descubro un villorrio muy curioso. Son chozas que no llegan a siete pies de altura, en forma de parva de paja o de heno, con una entrada circular bastante parecida a la de los nidos de pájaros. No es posible permanecer en estos refugios de bestias humanas más que acostado o en cuclillas. Estos indios, maticos, son sumisos y vienen contratados para trabajar cierto tiempo durante la cosecha (Pallière, 1945).

La posta de la Cañada está habitada por una familia india, una vieja y su hija, criatura robusta y bastante bella, que se acurrucan cerca de mí, hablando en lengua nativa con mezcla de algunas palabras españolas. La madre se empeña en que lleve a su hija a la grupa, detrás de unos matorrales,

sin duda para que le haga un regalo. El desierto no tiene nada que envidiar a la civilización; he aquí la virtud del salvaje (Pallière, 1945).

Mientras estos dos pasajes aluden a virtudes del “buen salvaje” en el siguiente fragmento se aprecia una visión negativa, con huellas del denominado conflicto de frontera:

Los indios se transformaron poco a poco en lo que son todavía: admirables jinetes; montan en pelo un potro salvaje, y manejándolo con un tiento le quitan los bríos hasta que el animal queda agotado. El gaucho, que es también admirable en estos ejercicios, reconoce en el indio una gran superioridad. Yo no sé si ella es real, pero lo creo buen juez. Lo que hay de cierto es que la presencia de un indio produce un efecto mágico sobre los gauchos, que huyen entonces a toda rienda. [...] Los indios son ladrones de ganado. Como se les teme, aprovechan esta circunstancia; pero también tienen miedo. Rauch, capitán alemán aunque soldado del Imperio, se paseaba con 200 hombres de un extremo a otro de la Pampa y los indios temblaban con sólo oír su nombre. El indio va desnudo sobre el caballo. Un trapo viejo y sucio sujeta sus cabellos, largos y duros. Tiene el rostro aplastado, ancha y chata la nariz, la boca grande y poco o nada de barba. Lleva algunas veces poncho, pieza de género de forma cuadrada y tejida por ellos, que tiene una sola abertura, por la que pasa la cabeza. En el Gran Chaco, algunos se hacen un bizarro ropaje con piel de tigre. Ya sea por pactos con los jefes de frontera, ya por medidas militares o por obsequios que los gobiernos argentinos les hicieron, las invasiones de indios son pocas; mas, debemos decirlo, es una vergüenza para el país (Pallière 1945).

La opinión de este pintor viajero varía de mayor a menor negatividad, siempre sin identificarse ni establecer la apreciación amistosa que tuvo para con el gaucho. En otra obra, *Invasión de indios* [Figura 3], recrea el tema de encuadre predilecto de la representación romántica de la barbarie, que en nuestro país se suele situar en la

pampa. *Tobas indios del Gran Chaco* es el tipo de representación grupal pasiva y desprolija y, a la vez, situada en un ambiente natural considerado rico por la mirada civilizatoria que perseguía la exploración y la explotación de los recursos de las colonias europeas. *Indios del Gran Chaco*, en tanto, parece la imagen serena y bucólica de lo diferente a punto de desaparecer.



Figura 3. Invasión de indios (1864-65), J. P. León Pallière

La importancia que Pallière le confiere al paisaje entra en consonancia con la idea generalizada de la América recóndita, como un territorio virgen a la espera de la civilización y el progreso. La actividad de los pintores viajeros muchas veces era financiada por gobiernos europeos con fines de exploración y de reconocimiento territorial. Tal aprensión simbólica del territorio y de sus riquezas fue replicada en la mentalidad decimonónica del centenario. Con el Estado moderno, la tarea exploratoria asignó roles a diversos científicos de formación europea. La imagen acompañó este proceso sumida entre las herramientas del positivismo: en el siglo XIX el punto de partida del valor de la fotografía fue la creencia en su veracidad mecánica, de allí que fuera considerada un método científico capaz de captar el dato para estudios de laboratorio.

Fotografías de indios reducidos

En Chaco, la avanzada militar fue retratada a partir del paisaje y de la presencia militar. En 1885 se publicó una edición del diario *La campaña del Chaco*, de Benjamín Victorica (1885), con el agregado de 22 fotografías de Luis Perotti.

Las tomas grupales responden a un modelo iconográfico ya consagrado: una disposición casual de hombres, de mujeres y de niños amontonados y desprolijos que transmiten ideas de desorden, de suciedad y de promiscuidad [...] muestran un grupo dócil, más o menos extenso, pasivos, de frente a la cámara (Penhos, 2005).

Se trata, nuevamente, el tema de encuadre “la chusma”, ahora ya generalizado durante el período de avanzadas militares y de conquistas (1880-1911). En Chaco, una versión del indio civilizado –apenas anterior al crecimiento de las grandes industrias– fueron las fotografías que hacían los frailes franciscanos para justificar su rol en la región. Según señala Mariana Giordano (2004a), estas tomas mostraban conversiones (bautizos, matrimonios cristianos) y logros civilizatorios (alumnos frente a la escuela, panorámica de Misiones). Este tipo de fotografías se atribuye a misioneros franciscanos como Doroteo Gianechini, Rafael Gobelli y Buenaventura Giugliani, o a anglicanos como Barbrooke Grubb y su staff; o bien son de otros autores pero encargadas por los religiosos entre 1907 y 1920.

En 1887 se realiza el primer censo provincial de Santa Fe. Félix Corte participa como fotógrafo retratando los toldos del mismo modo que se hizo en la avanzada militar. En el epígrafe de una imagen suya de la colonia de San Antonio de Obligado describe al grupo de la siguiente manera: “La chusma de indios reducidos de la tribu del Cacique Juan Chará. El grupo que está en primer término es de indias

tatuadas con pintura azul en el rostro”.²

Después de las conquistas este encuadre se mantuvo; la situación de sujeción al obraje permitió mayores manejos del modelo. Así, se establecen nuevas convenciones según se trate de una documentación de carácter naturalista o etnográfico que los científicos elaboraron en sus visitas a los obrajes. En cuanto a las convenciones de los primeros trabajos etnográficos debemos citar la interpretación que hace Giordano del recorrido histórico en el artículo “De Boggiani a Métraux” (2004b). Entre 1880 y 1820 los científicos comenzaron con tomas (de tinte más o menos estereotipado) de grupos y de individuos en las que no podía faltar la relación con la selva, con la indumentaria y con los útiles primitivos (Guido Boggiani; Alberto Fric). Posteriormente, las fotografías utilizadas en relevamientos para estudios antropométricos y somatológicos se centraron en la anatomía de sujetos retratados desnudos de frente y de perfil con un fondo neutro (Carlos Bruch para Robert Lehmann Nitsche); en forma paralela los relevamientos de corte etnográfico continuaron recurriendo al complemento de la cultura material para escenificar una toma que se pretendía casual (Otto Moessgen).

El enfoque naturalista nos interesa en tanto se toca con el afán de comparar los “otros” locales con los “otros” conocidos por el europeo. Esa asociación apelaba a la dicotomía civilización-barbarie creada por los cristianos, muy presente en España por las guerras santas y en Francia por su expansión colonial en el norte de África. La mirada europea también instaló la moda de observar los caracteres físicos atribuyéndoles determinados temperamentos y personalidades. Todo este tipo de comparaciones y de especulaciones enriquecieron su repertorio de referentes cuando los científicos

naturalistas desarrollaron sus métodos. A esto debemos sumar que en las primeras décadas del siglo xx surgió, con fuerza, una criminología que entendía la sociología como una ciencia natural con métodos extraídos de las ciencias biológicas.

Francisco Moreno nombró al alemán Carlos Bruch responsable de ilustraciones y de fotografías de la Comisión de Límites con Chile y al médico y antropólogo polaco Robert Paul Adolf Lehmann Nitsche responsable del Departamento de Antropología del Museo de La Plata (de 1897 a 1930). En 1906 viajaron al Ingenio La Esperanza, dado que Nitsche conocía a sus dueños, Roger y Walter Leach, quienes pusieron a su disposición grupos de indígenas sujetos a condiciones de trabajo semiesclavo. De aquella expedición quedaron 300 negativos. Las principales fotografías de estudio fueron las de frente y de perfil. En su estudio de Chiriguano, Chorotes, Matacos y Tobas (fotos de Bruch en La Esperanza), Lehmann Nitsche les atribuye “fisionomías hebreas”, “rasgos del hombre primitivo”, “fisionomías africanas, como la zulú” y hace extensivas muchas de sus consideraciones a todas las etnias americanas. Desde entonces, cabe la posibilidad de que el rostro se conciba como expresión de un carácter determinado biológicamente. Así el indígena pasó a ser primitivo solo por sus rasgos, aun en tomas de desnudos sin fondo selvático ni accesorios étnicos.

En cuanto al enfoque etnográfico se propiciaron varios matices que dieron como resultado composiciones y poses notoriamente forzadas. En este sentido, se destacan las imágenes de Otto Moessgen. Se encuentran algunas tomas en las que el personaje, en el contexto del espacio natural, apunta el arco y la flecha hacia un objetivo fuera de foco, aunque se advierte

² Epígrafe obtenido del Banco Fotográfico Digital de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

que estas imágenes nos hablan más de los elementos culturales de estos grupos –lo que le interesa documentar al fotógrafo– que de una actitud guerrera por parte del retratado, que, tanto por la pose como por la actitud, está lejos de ser tal. También hay escenas grupales de indígenas en sus toldos, en poses rígidas frente a la cámara.

Postales nacionales

Avanzada la década del veinte, la mirada de los antropólogos cambió a una perspectiva culturalista donde la acción y el hábito cotidiano cobraron mayor protagonismo (Enrique Palavecino, Alfred Métraux y Hans Mann). Sin embargo, las tomas anteriores tuvieron suficientes rasgos exóticos como para ser recicladas en postales de tipos nacionales: poses pretendidamente agresivas, grupos amontonados, desnudos, fondos selváticos, chozas y cultura material, como vasijas, armas de caza, indumentaria textil, diademas de plumas. También resultó adecuado el uso de hacer tres tomas, como tres distancias de la misma situación: una grupal extensa, un plano más corto de algunos individuos y retratos individuales.

Las postales son una mercancía que se populariza a partir de la segunda mitad del siglo XIX y toma mayor impulso con el desarrollo de la industria gráfica hacia fines de siglo: diarios y revistas; el género ilustrado, primero, y el magazine, después. Carlos Masotta (2005) las estudia y las caracteriza como Postales Nacionales sobre la base de que contengan en el epígrafe la indicación "Rep. Arg." y estén decoradas con símbolos patrios. El autor pone énfasis en la circulación internacional y en la importancia de este nuevo hábito para la representación imaginaria del país: "La popularización del viaje turístico expandió la industria del souvenir e incrementó el flujo de correspondencia internacional que, debido a los movimientos migratorios, había provocado un intrincado complejo de empresas de correo, finalmente reunidas en una organización única a

mediados de 1870" (Masotta, 2005).

En comparación con las escenas ecuestres y de labores de las postales de gauchos, el indígena parece más pasivo. Mientras que la vida de campo se presentaba como algo mucho más familiar o reconocible, el ideal exótico garantizaba el éxito comercial de las imágenes del indio. Manuel de San Martín, Guido Boggiani, Otto Moessgen, Samuel Rimathé, Harry G. Olds –miembros de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados–, Alberto Ingimbert, Boote, Theo Fumiére, entre otros, fueron los fotógrafos metropolitanos que, aunque se podría decir que llegaron tarde, se las ingeniaron para retratar una raza primitiva, evitando en sus composiciones los índices de la civilización (ropa de trabajo, instalaciones de los obreros, presencia de blancos, etc.). Pero, prontamente, las necesidades comerciales obligaron al fotógrafo del siglo XIX a intervenir deliberadamente aquello que se consideraba veraz. Giordano señala que, en 1907, una casa gráfica de Buenos Aires publicó, con fines claramente comerciales, algunas de las postales de la colección Boggiani del Chaco paraguayo con el epígrafe "República Argentina, -(tribu)-. Chaco". Las imágenes seleccionadas, a las que se aplicó color, reproducían tópicos heredados del período colonial (desnudez, arte plumario y tatuajes faciales, entre otros).

Al observar los epígrafes y las escrituras de puño sobre las postales, Masotta (2005) advierte una intención o función de "fakelore" ('fake', 'falso folklore'), una suerte de "etnografía de sentido común" empleada en un "juego de auto exotismo nacional". Esta etnografía aficionada quedó, en numerosos casos, limitada a la información que ofrecía, ya que bastaba con que representara la vieja dicotomía civilización/ barbarie basada en la imagen estereotipada del indígena, sin necesidad de hacer referencia al grupo étnico particular, las personas retratadas o el paraje, entre otras cuestiones.

Una de las postales con que trabaja Masotta (2005) –de las editadas por Roseaur, hasta 1910–

tiene el epígrafe "Recuerdo del gran Chaco. Rep. Arg. Cacique toba con sus mujeres". El autor señala una de esas postales con la inscripción en puño francés "Familia de indios sanguinarios". La foto recrea el tópico del harén, clásico del orientalismo, combinado con el del salvajismo, que es connotado por el indio con sus armas. Todos los sujetos fueron fotografiados con el torso desnudo. Al centro, el hombre de pie con su arco y su flecha. A los lados, sus mujeres. Dos portan una suerte de arma, un palo (parecido a un remo) a modo de lanza; otra, una maza. Otra mujer carga un niño. La que más llama la atención es la que está recostada en el suelo. Mientras con la mano derecha sostiene la maza, con la izquierda muestra uno de sus pechos. El erotismo, la agresividad, el liderazgo, la familia, todos los atributos del grupo salvaje se convierten en mímica, en pose, algo que comienza a perder la categoría de realidad y que, a la luz de la historia, podemos reinterpretar de manera crítica.



Figura 4. "Recuerdo del gran Chaco. Rep. Arg. Cacique toba con sus mujeres". Postal coloreada editada por casa Rosauer (hasta 1910)

Detrás de escena

Con el auge de las postales la figura acondicionada del indígena fue objeto del coleccionismo público y privado. Mientras tanto, los grupos de mocovíes, de wichis, de tobas y de pilagaes se hallaban reducidos, enajenados de su tierra, sometidos a durísimas condiciones de trabajo y a matanzas recurrentes hasta entrada la década del treinta.

Desde que el coronel Manuel Obligado (en 1870), el general Benjamín Victorica (en 1884) y el teniente Enrique Rostagno (en 1911) llevaron adelante la "conquista del desierto verde", el progreso encontró un lugar subalterno para el indio. Así exponen sus razones para preservar al poblador originario del Chaco y no exterminarlo como en el sur del país:

No dudo de que estas tribus proporcionen brazos baratos a la industria azucarera y a los obreros de madera como lo hacen algunas de ellas en las haciendas de Salta y de Jujuy. Considero indispensable también adoptar un sistema adecuado para situarlos en los puntos convenientes, limitándoles los terrenos que deben ocupar con sus familias a efectos de ir poco a poco modificando sus costumbres y civilizarlos (Victorica, 1885).

Con las ideas naturalistas de adaptación al medio y de razas fuertes, los científicos se plegaron a la mirada que veía en el indígena el objeto predilecto de explotación: "El indio es considerado como mancha negra y como signo de retroceso y se le caza sin misericordia, extinguiéndose así un elemento irremplazable que debió ser destinado a hacer posible la explotación general de las regiones tropicales y subtropicales" (Lehmann-Nitsche, 1908).

El gran Chaco se sumó a la división internacional del trabajo mediante el ofrecimiento de tierras a familias de colonos rurales (según la Ley Avellaneda) pero, sobre todo, a partir de la radicación de grandes empresas que ejercían un

control directo sobre su ámbito de influencia. En 1881, La Forestal se instaló en Santa Fe; en 1882, los hermanos irlandeses Richard y Charles Hardy fundaron el Ingenio Azucarero Las Palmas del Chaco Austral; en 1876 Roger Leach llegó a Jujuy para modernizar la hacienda de Ledesma, de Don Sixto Ovejero, y en 1882 compró La Esperanza; en 1883 surgieron ingenios en Santa Fe; y en 1892, abrió La Mendieta en Jujuy (firma Alvarado y Müller).

Los ingenios han sido caracterizados como "Estados dentro de otro Estado" (Lagos, 1992); definición que también le cabe a la monstruosa Forestal para la explotación del quebracho. Estas empresas llegaron a contar con ferrocarril propio, iglesia, instalaciones para la construcción (como aserraderos, carpintería, herrería y fundición), talleres para reparaciones de la maquinaria de la fábrica y el ferrocarril, usina eléctrica, puerto, moneda propia, destacamentos policiales y fuerzas de seguridad propias; incluso, llegaron a tener barrios y, posteriormente, escuelas de indios. Los ingenios organizaban expediciones de sacadores de indios –capataces y veteranos– que entraban en las tolderías ofreciendo víveres, ropa y tabaco para convencer a los caciques de conchabar a sus paisanos.

Por el trabajo se pagaban vales que sólo se intercambiaban en tiendas de la empresa. Eran empleados, también, los niños, a los que se llamaba *osacos*. En casos de negativas a trabajar, las empresas tenían grupos de choque armados o bien recurrían a la gendarmería. Las matanzas se sucedían ante el temor de una rebelión, sugerida más por el imaginario del pasado que por las condiciones del momento. La masacre más conocida en la actualidad es el ataque a mocovíes y a tobas en la reducción Napalpí, donde se estiman más de doscientos muertos de todas las edades, emboscados de tal manera que la mayoría no pudo huir.

La culminación del período de matanzas –hasta el año 1930, a excepción de la ocurrida en Rincón Bomba– coincide con un cambio en la

estética de la imagen que Giordano señala como la confluencia de la intención artística y documental (Hans Mann, Enrique Palavecino, Otto Métraux, Grete Stern). Pero los tópicos y los prejuicios ya instalados, sobre todo en el ojo metropolitano, se reproducen no sólo en las imágenes de indígenas de la década del treinta sino también en las de la actualidad.

El sujeto nacional "indígena chaqueño" resultó identificado unívocamente con los trabajos duros del monte. La suerte de las comunidades quedó atada a los ciclos de una economía extractiva. Promediando los años sesenta y setenta, el agotamiento de estos ciclos económicos les impuso duras condiciones de vida (aunque el trabajo de los colonos en el campo se mantuvo en el tiempo). El ciclo de la explotación del tanino culminó cuando se inventaron sustitutos químicos para la curtiembre. La enorme mayoría de los trabajadores de obrajes de caña y de algodón fue expulsada con la implementación de cosechadoras. Muchas comunidades migraron del campo a las ciudades de Chaco y de Santa Fe y, posteriormente, a la provincia de Buenos Aires. En la actualidad, estas comunidades resultan invisibles ante los ojos de quienes aún buscan los tópicos exóticos de lo indígena.

Bibliografía

Lagos, M. (1992). "Conformación del mercado laboral en la etapa de despegue de los ingenios azucareros jujeños (1880-1920)". En Campi, D. (comp.). *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina*. Jujuy: UNHR-UNJU.

Lehmann-Nitsche, R. (1908). "Estudios antropológicos sobre chiriguano, chorotes, matacos y tobas (Chaco Occidental)". *Anales del Museo de La Plata*, segunda serie.

Masotta, C. (2005). "Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en la Argentina 1900-1930". En AA.VV. *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Pallière, J-L. (1945). *Diario de viaje por la América del Sud (1856-1866)*. Buenos Aires: Peuser.

Penhos, M. (2005). "Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas". En AA.VV. *Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX*. Buenos Aires: *Fundación Telefónica/ Fundación Espigas/ fiaar*.

_____ (2007). *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Todorov, T. (1987). *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.

Victorica, B. (1885). *Campaña del Chaco*. Buenos Aires: Imprenta Europa.

Fuentes de Internet

Giordano, M. (2004a). "Itinerario de imágenes del indígena chaqueño". *Anuario de Estudios Americanos*, 61 (2). Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/viewArticle/131>>

Giordano, M. (2004b). "De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco". *Revista Chilena de antropología visual*, (4). Santiago. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.antropologiavisual.cl/mariana_giordano.htm>