

**De Boggiani a Métraux.  
Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco<sup>1</sup>.**

Mariana Giordano

### **1. Construyendo la imagen fotográfica- científica de la alteridad**

Han sido numerosos los trabajos que en los últimos años se ocuparon de la relación entre la fotografía y la antropología, tanto desde el punto de vista teórico como a través de su aplicación a diversos espacios geográficos y grupos étnicos respectivos. Sin embargo, el análisis e interpretación de la construcción de la imagen fotográfica-científica de la alteridad no encuentra antecedentes en el espacio que nos ocupa, el Gran Chaco, poblado aún hoy por numerosos grupos étnicos, que en el pasado fueron investigados por importantes referentes de la historia de la antropología en la Argentina.

Si bien en este país hay numerosos estudios que analizan la iconografía artística de la época colonial e independiente que tomara al indígena como objeto de representación -incluyendo en algunos de ellos ejemplos del indígena chaqueño-, no ocurre lo mismo con los trabajos sobre fotografía etnográfica, que por lo general se han circunscrito a análisis de imágenes por parcialidades donde han sido prioritarios los estudios de indígenas del sur (Pampa y Patagonia).

Desde hace pocos años iniciamos nuestro trabajo de recopilación de textos fotográficos del indígena chaqueño, habiendo realizado análisis e interpretación de aquellos procedentes en especial de misioneros franciscanos, fotógrafos profesionales y expedicionarios, muchos de los cuales fueron editados en forma de postales. Sin embargo, el inventario y catalogación de imágenes del indígena chaqueño que venimos realizando en forma solitaria, abarca un corpus documental muy rico y abundante que, en una de sus aristas, presenta el material procedente de la investigación antropológica. Hacemos una salvedad: aunque de toda fotografía es susceptible obtener información significativa, en este trabajo denominaremos "fotografía antropológica" o "material visual antropológico" a aquel obtenido por antropólogos o personas vinculadas a la investigación antropológica y utilizados para sus estudios científicos<sup>2</sup>.

Nos ocuparemos por consiguiente del "antropólogo como fotógrafo", con las distintas posibilidades de análisis -no excluyentes- que la condición de científico que se apodera de una cámara fotográfica supone.

En este trabajo, la trayectoria de la relación "ciencia antropológica" y "fotografía" se iniciará en la década de 1890 en el Chaco paraguayo con Guido Boggiani y concluimos con una figura-símbolo de la antropología de la región, el suizo Alfred Métraux, con imágenes obtenidas principalmente en las décadas de 1930 y 1940. Este itinerario nos permitirá reflexionar sobre los supuestos que regían la ciencia antropológica en este período y la presencia/ausencia y uso/s de la fotografía en el discurso antropológico. Consideramos, por consiguiente, tanto las fotografías aisladas que se conservan en diferentes repertorios documentales y donde se consigna la autoría, como también aquellas incluidas en los textos antropológicos por sus autores, ya que la vinculación texto-imagen fotográfica contribuye a reconstruir el status dado por el antropólogo a la imagen en el contexto de su producción científica.

Asimismo, pretendemos confrontar la fotografía, la antropología y las exhibiciones de grupos

---

1. Este trabajo forma parte del Proyecto IM40-2000 N°246, otorgado por la SEPCyT, titulado "La construcción de un imaginario sobre el indígena del Chaco argentino y paraguayo. Un siglo de enfoques fotográficos. 1865-1965".

2. Muchos antropólogos utilizaron en sus estudios imágenes obtenidas por fotógrafos profesionales, como fue el caso de las fotografías de pilagás tomadas por H. Mann y utilizadas por Palavecino y Métraux, o las obtenidas por O. Moessgen a los lengua y utilizadas por M. Schmidt y V. Kysela. Ello se deduce del reconocimiento del autor de las fotografías en las publicaciones científicas.

indígenas con la colaboración de funcionarios y antropólogos, donde la fotografía ocupó un importante papel.

## 2. Guido Boggiani y los orígenes de la antropología visual en el Gran Chaco

Guido Boggiani (1861-1901) podría ser considerado un viajero más, como tantos otros que recorrieron la geografía americana en el siglo XIX. Sin embargo, a este italiano que llegó a Asunción del Paraguay en 1887 y permaneció allí hasta su muerte ocurrida entre los *chamacoco* en 1901, tal encasillamiento no haría más que opacar las múltiples facetas que caracterizaron su corta vida: comerciante devenido en etnógrafo y lingüista, artista plástico y fotógrafo, sus estudios etnográficos y lingüísticos entre los *caduveos*, *chamacocos* y otros grupos del Chaco paraguayo hicieron de él una fuente obligatoria para antropólogos posteriores, como Darcy Ribeiro, Claude Levi-Strauss, Alfred Métraux y Max Schmidt que trabajaron entre estos mismos grupos y que lo reconocieron como una autoridad en la materia. Su *“Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna”* (Boggiani, 1900), se convirtió en un clásico para la antropología regional. Asimismo, su participación activa en los círculos intelectuales paraguayos y en los ámbitos científicos argentino e italiano, legitimaron su labor científica (Giordano, 2002) <sup>3</sup>.

Desde el establecimiento de Boggiani en la capital paraguaya en 1887, sus internaciones en la selva paraguaya <sup>4</sup> se interrumpieron por un viaje que realizó a Italia en 1893, donde se dedicó principalmente a lecturas sobre etnografía, historia y lingüística. A su regreso en 1896, trajo consigo una cámara fotográfica. En una carta enviada por Boggiani a Lafone Quevedo, miembro del Instituto Geográfico Argentino, le comentaba de una incursión que realizaría entre los *caduveos*, en la cual *“... llevaré también una buena máquina fotográfica y haré una buena cantidad de retratos. De los Chamacocos tengo ya una colección fotográfica hermosísima; y espero con el tiempo poder completar esa colección con retratos de todas las tribus de que me ocupo en mis estudios”* (Boggiani, 1897).

Si bien Boggiani era pintor, su inclinación por la fotografía se deriva probablemente de sus lecturas en su viaje a Italia, donde reconoce haber leído sobre etnografía y es posible que haya conocido los escritos circulantes en esa época sobre el uso de la cámara con fines antropológicos <sup>5</sup>. Por otro lado, él mismo hizo referencia a su recorrido por distintos museos italianos, y en tal sentido es importante recordar que en ese contexto histórico las fotografías de los “grupos primitivos” expuestas en los museos permitían representar visualmente, para el público en general, la confirmación de un estadio intermedio entre la civilización y la vida animal (Sel, 2001).

Veamos cuál fue el uso que le dio Boggiani a la máquina. En el conjunto de su producción se puede advertir que orientó el foco de su cámara hacia diversos aspectos de la nueva realidad que lo rodeaba en sus aventuras por el Matto Grosso y el Chaco paraguayo: el paisaje, tal como en su obra pictórica, fue uno de esos objetos de representación, al igual que vistas de poblados y diversos objetos etnográficos, en particular aquellos plumajes y ornamentos varios que utilizaban los grupos indígenas con los que se encontraba.

---

3. Véase Mariana Giordano. “Las múltiples facetas de Guido Boggiani”. En: Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX. Buenos Aires, Museo Fernández Blanco, 2002.

4. Boggiani se dedicó inicialmente a la comercialización de plumas y pieles con los indígenas, que eran enviadas a Italia. De esos contactos, surgieron sus primeros trabajos etnográficos.

5. Ya en 1869 Lamprey describió un método para mediciones utilizando fotos y entre 1873-1876 se editó en Hamburgo el famoso Álbum Etnográfico Razas de la Humanidad. En 1893, Thurn publicó el artículo “Usos antropológicos de la cámara”, criticando la tendencia a mostrar tipos raciales con el método antropométrico (Brisset, 1999).

Sin embargo, su registro fotográfico más importante alude a la representación/presentación del "otro" indígena a través del retrato, creando una imagen de la alteridad de caracteres sobresalientes.

Las fotografías de personajes de las tribus *angaites*, *lenguas*, *sanapanás*, *caduveos*, *tobas*, *payaguás*, *bororo* y *chamacocos* constituyen el primer repertorio fotográfico de un amplio conjunto de etnias del Gran Chaco y Matto Grosso, lo que convierte a Guido Boggiani en el pionero de la fotografía etnográfica de la región. Si bien otros fotógrafos, como el caso del español Manuel de San Martín, había fotografiado algunos de estos grupos en su entorno casi una década antes que Boggiani, su producción no alcanza la cantidad de imágenes y las tipologías de representaciones que lograra este último, además que a uno y otro lo guiaban intereses diversos en la obtención de las mismas: mientras San Martín tenía una intencionalidad eminentemente comercial -algunas de estas fotografías fueron editadas en su álbum "*Vistas del Paraguay*", a Boggiani lo orientaba un interés etnográfico, pues según el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche que trabajaba en el Museo de La Plata, el italiano le habría reconocido su intención de publicar esas fotos en forma de Atlas en los Anales de ese Museo, hecho que no pudo concretar por su trágica desaparición.

Luego de su muerte, este repertorio fotográfico del indígena del Gran Chaco y Matto Grosso, se dio a conocer a la opinión pública y a la ciencia a través de la edición del Atlas Antropológico, titulado "*Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central*", obra gestionada por Robert Lehmann Nitsche y publicado en 1904 por una de las editoras de postales más importantes de Buenos Aires, la casa Rosauer. La selección de imágenes y la organización del Atlas fue realizada por el propio Lehmann Nitsche, quien pretendió ordenarlas siguiendo los criterios de presentación de los estudios antropométricos que él mismo utilizara en sus trabajos, ya que lo presentaba como "*de interés para los hombres de ciencia*". Sin embargo, y a pesar de reconocer la excelencia de estas imágenes y la importancia de su utilización para la antropología, encontró que las mismas "*no han sido hechas conservando los principios antropológicos existentes*", resaltando sin embargo, la calidad y el principio artístico que en ellas se evidenciaba al afirmar que "*... es en la obra de Boggiani donde se reconoce por primera vez el principio artístico en la fotografía antropológica ... dando nuevas orientaciones a la antropología, especialmente a la fotografía antropológica*" (Lehmann Nitsche, 1904<sup>a</sup>)<sup>6</sup>.

Es decir, para Lehmann Nitsche las tomas en diversas poses del mismo personaje podrían ser utilizadas científicamente pero no se ceñían estrictamente a las normativas de la fotografía antropométrica que era la que a él particularmente le interesaba; aunque reconocía el alcance científico de estas imágenes, además de su valor artístico. Estas apreciaciones son propias del contexto epistemológico que sustentaba la ciencia antropológica del siglo XIX y principios del XX, donde cualquier reacción estetizante invalidaba el registro antropológico.

La difusión y recepción de estas fotografías en el mercado postal de Buenos Aires parece haber sido exitosa; prueba de ello constituyen las reediciones posteriores de la misma serie por Rosauer, la edición de algunas de ellas en color en otras series de la misma casa editora, como así también la selección de unas pocas imágenes por otro editor de postales de Buenos Aires, Zaverio Fumagalli, quien hacia 1907 las publicó con un error en la descripción, ya que aparecen como "*República Argentina. -(tribu)-. Chaco*", falsificando deliberadamente la pertenencia geográfica con un fin claramente comercial.



Las tomas de Boggiani no fueron realizadas con la intención de una clasificación de tipo antropométrico y por tal razón no aisló totalmente al indígena de su entorno, sino que prefirió mantener al individuo en su contexto natural, a la vez que les devuelve cierta humanidad al realizar retratos de indígenas riéndose o en poses despreocupadas, diferentes a las que suscita un interés antropométrico. Ello no quita que las imágenes sean intervenidas y por lo tanto no respondan a

6. Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central"1904<sup>a</sup>, págs 882-885.

una instantánea; por el contrario, aún en las escenas más despreocupadas o realizadas aparentemente “al pasar”, como así también en los desnudos, existe un montaje de la escena y una pose del retratado que lejos de registrar una realidad “tal cual es”, se convierten en una representación de esa realidad y simbolizan un encuentro de identidades del autor y el retratado. Es que el complejo acto del “mirar” y obturar la máquina supone un diálogo entre el observado y el observador que, en este caso, asume los caracteres de un coloquio cordial, amable y humano, pero no por ello, exento de subjetividad y recortes.

El conjunto de imágenes de Boggiani de los diferentes grupos indígenas sobrepasa las representaciones de los paradigmas naturalista, científicista-positivista y estetizante, pero contiene, sin embargo, elementos de todos ellos: pureza racial y autenticidad cultural, primitivismo emocional e irracional se mezclan con una mirada evocadora y poética. El artista-científico transforma al “salvaje” en “humano”, superando así el exotismo de huella colonial y el naturalismo biologicista de la ciencia. A diferencia de las imágenes que respondían a tipologías generalizadoras, Boggiani consignó en su cuaderno el nombre de cada uno de los retratados y el lugar donde fue obtenida la imagen, posibilitando un acercamiento diferente al “objeto” de sus investigaciones.

Si Boggiani fue el precursor en la utilización de la fotografía con fines etnográficos en el Gran Chaco, hubo quien quiso ser su continuador: el checo Alberto Fric. Siguiendo la trayectoria iniciada por el italiano, Fric obtuvo los negativos de las fotografías de aquel<sup>7</sup> y pretendió realizar una tarea análoga en sus estudios etnográficos y lingüísticos como en el uso de la cámara. Sin embargo, sus fotografías se alejan de las del italiano tanto en calidad como en intencionalidad: la mirada etnocéntrica se acentúa en Fric, reforzada por su inclusión en muchas de las composiciones, y la idea de primitivismo se asocia con mayor consistencia con la de salvajismo y, en correspondencia, con la natural inferioridad del salvaje. En las imágenes de Fric nos encontramos con retratos individuales que responden a modelos iconográficos muy disímiles: algunos de ellos siguen la línea de Boggiani, y son los que presentan al retratado sobre fondo neutro en imágenes de medio cuerpo o cuerpo entero, donde se presenta al indígena semidesnudo, con taparrabos y ornamentos típicos. Otros retratos individuales responden a las convenciones de la iconografía y de la fantasía erótica masculina occidental, como una maja indígena vestida, o un retrato de una mujer indígena sentada, de cuyo pecho un niño de edad avanzada parece amamantarse, pero más bien se encuentra representando un juego erótico. También nos encontramos con retratos grupales que responden a la diferenciación de “tipos”, donde dos o tres personajes se convierten en una generalidad.

Fric se propone mostrar la cotidianeidad de la vida del indígena chaqueño a través de la instantánea, como en aquellas composiciones “al pasar” de juegos de mujeres, o de fogones indígenas.

Es que la fotografía instantánea supone capturar el momento y el contexto sin intervenciones e interpretaciones, captando al “otro” sin distorsiones, supuesto muy discutido, más aún en este caso en que se propone representar aspectos culturales de la otredad. A diferencia de Boggiani, Fric pudo editar parte de su colección de fotos junto a sus escritos etnográficos (Fric, 1946).

### **3. La democratización de la cámara en los estudios antropológicos del Gran Chaco. De las antropometrías a los estudios de campo.**

Boggiani y Fric devinieron en etnógrafos como consecuencia de sus múltiples intereses. Pero la ciencia antropológica estaba realizando, desde la última década del siglo XIX, incursiones cada vez más importantes en el Gran Chaco. Desde los centros de producción de conocimiento antropológico argentino creados en el siglo XIX y primeros años del siglo XX, -el Museo de Historia Natural de Buenos Aires, el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico de la Facultad

---

7. Los avatares que llevaron a las manos de Fric los negativos de Boggiani, -que hoy permanecen en poder de los herederos del primero-, resultan poco claros y convincentes, a pesar de las explicaciones dados por éstos últimos.

de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires-, se realizarán los primeros estudios en el Chaco argentino y algunos de estos antropólogos también tratarán diversas etnias del Chaco paraguayo.

Por su parte, desde Paraguay, distintos antropólogos europeos comenzaron a arribar a este país a principios del siglo XX para llevar adelante sus investigaciones antropológicas y lingüísticas. El nucleamiento inicial fue el Instituto Paraguayo y la Sociedad Científica del Paraguay. De todos ellos tomaremos aquellos que hayan utilizado la cámara con mayor asiduidad para sus estudios.

### **a) La fotografía en estudios antropométricos y somatológicos**

Iniciamos el recorrido con Robert Lehmann Nitsche, alemán que ocupó el cargo de director de la Sección Antropología del Museo de La Plata entre 1897 y 1930, período en que acudió en numerosas oportunidades al Chaco. La producción de este antropólogo abarca una amplia gama de intereses, pero hasta 1910 aproximadamente sus estudios estuvieron orientados por su formación como naturalista y médico y se dirigieron a la antropología física, paleomedicina, paleoantropología y antropología legal<sup>8</sup>.

En este contexto nos encontramos principalmente con dos trabajos sobre indígenas chaqueños, en particular "*Etudes anthropologiques sur les indiens Takshik (Groupe guaicurú) du Chaco Argentin*" (Lehmann Nitsche, 1904b) y "*Estudios antropológicos sobre chiriguano, chorotes, maticos y tobas (Chaco Occidental)*" (Lehmann Nitsche, 1906), donde la fotografía se convirtió en complemento de sus mediciones antropométricas.

En el primero de ellos, la perspectiva descontextualizada de este tipo de relevamientos, se afirma en la misma circunstancia en que realizó los registros escritos y fotográficos: en 1899 Lehmann Nitsche aprovechó el traslado por parte de un empresario, de un grupo de indígenas *pilagás* a Buenos Aires, quienes serían llevados a la Exposición Universal de París. El grupo permaneció un mes en esta ciudad y tras negárseles la autorización para salir del país, volvieron a sus tierras. Fue en ese período de permanencia en la capital, que Lehmann Nitsche realizó sus relevamientos de 23 indígenas, acompañado por Carlos Bruch, quien realizaba las tomas fotográficas, obteniendo –según sus propias palabras– un “álbum fotográfico” que reproduce en planchas en su publicación. Se dedica a describir el método de obtención de fotografías, como así también la disposición de las mismas en planchas, porque desde su visión, el ideal clasificatorio que suponía este tipo de relevamiento debía quedar claro al ojo del lector. En cuanto al método de obtención de las fotografías, -que complementaba la parte métrica y descriptiva de los formularios-, para las imágenes de busto colocaba la cabeza del retratado sobre un soporte especial. Las de cuerpo entero, sin embargo, estaban acompañadas por una escala graduada que también utilizaba para reproducir las fotografías sobre las planchas, en una proporción de 1:2.5, según la propuesta de Fourdrignier lo cual, desde su perspectiva, constituía una oportunidad excelente para conformar un “atlas antropológico” (Lehmann Nitsche, 1904b).

La manera en que clasificaba, ordenaba y presentaba las imágenes en las planchas para ser expuestas al lector, nos revela la minuciosidad de su técnica pero también, el concepto de “tipo” que manejaba, vinculado a la noción de “media-humana”. Expresaba al respecto:

---

8. Desde 1910 sus trabajos toman un perfil arqueológico, a la vez que realiza trabajos etnológicos y etnográficos, estudios lingüísticos, de antropología simbólica, poesía y folklore. Véase Andrea Mastrángelo. Una genealogía del estudio de los estigmas y estereotipos de la delincuencia y la desviación. Argentina 1890-1910. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996. Mimeo.



*“Dispusimos nuestros individuos sobre las planchas a partir el método que nos hizo conocer M. Fritsch en Berlín, quien ordenó de esta manera su magnífica colección de fotografía antropológica. El principio es ofrecer a la vista de la persona que las considera la mayor cantidad posible de fotografías en una sola plancha. De esta manera, el ojo no se fatiga y no se “hipnotiza”, así se expresa Fritsch. Un solo golpe de vista es suficiente para mirar un gran número de individuos a la vez. El ojo se hace de esta forma por sí mismo un promedio fotográfico de todos los sujetos reunidos; por lo tanto, no es necesario fotografiar un individuo sobre una placa ya ocupada por otro como lo propuso M. Batut, para reproducir el tipo de una familia, de una tribu o de una raza” (ibid).*

En sus estudios, Lehmann Nitsche describe los métodos implementados para el registro antropométrico (parte métrica y parte descriptiva), como así también realiza una minuciosa descripción sobre el uso de la fotografía, el contexto en que se obtuvieron las imágenes y las decisiones acerca de la pose del retratado. Teorizó sobre la utilidad de la fotografía como técnica de relevamiento, resaltando el “valor práctico” de la misma, que contribuía a completar el formulario descriptivo. Señalaba que el llenado de los formularios le llevaba mucho tiempo, y en tal sentido, la fotografía le permitía ahorrar tiempo y palabras de más, añadiendo que:

*“... ya especifiqué que tales relevamientos matemáticos sacados de frente y de lado, para representar al indígena con exactitud, en la misma proporción (a pesar de ser el procedimiento técnico que se efectúa admirablemente por la silla de Bertillon) no alcanzan a ser del todo eficaces y hay que combinarlos con relevamientos verdaderamente artísticos de tres cuartos perfil. En todas las operaciones fotográficas, la máquina y el indígena se colocaban en el mismo lugar y los retratos resultaban así de la misma reducción. Con mover la máquina un poco hacia delante al tomar la fotografía de costado, obteníamos fácilmente y sin mecanismo especial de reducción igual de la vista de frente sin necesidad de la silla que no es adecuada para llevarla de viaje.” (Lehmann Nitsche, 1907).*

Sin embargo, probablemente por la calidad de las lentes, los tatuajes faciales no son advertibles en los retratos, y por lo tanto estos datos eran cuidadosamente descriptos por medio del dibujo.

Las imágenes de Lehmann Nitsche se corresponden, por consiguiente, con la antropología de fines del siglo XIX sustentada en teorías raciales y en la posibilidad de clasificar los grupos en función de caracteres somáticos; pero también, se basaba en la convicción que se tenía entonces acerca de la condición mimética de la imagen fotográfica, que para el investigador antropológico se prestaba en modo perfecto a los efectos de convertirse en el medio de registro de “la verdad”, y cuyos datos eran sistematizados y analizados en forma rigurosa.

Los estudios en somatología chaquense, después de los trabajos de Lehmann Nitsche, no tuvieron continuidad, a excepción de algunos trabajos aislados. Recién a principios de la década del '40, Osvaldo Paulotti realiza observaciones y relevamientos sobre los *toba*, que también registra a través de la fotografía<sup>9</sup>. Sin embargo, en su utilización se advierte una concepción diferente, vinculado tanto al tipo de imágenes obtenidas, a su presentación: incluye retratos grupales obtenidos en el contexto natural de vida del indígena, a la vez que los retratos individuales en las diferentes posiciones -propios del registro antropométrico- no son descontextualizados y ubicados sobre fondo neutro con los recaudos en la obtención de las tomas que señalamos para el caso de Lehmann Nitsche, sino que se mantiene al retratado en su ambiente o bien las tomas de medio cuerpo son realizadas con mayor libertad. Por otro lado, el registro fotográfico no adquiere en sus estudios la importancia que en los de Lehmann Nitsche, y asumen más bien una función ilustrativa y no complementaria del registro escrito.

Los criterios clasificatorios continúan siendo rígidos y tienen por objetivo la creación de estereotipos, pero la fotografía ya no acompaña de igual forma las tareas de relevamiento, seguramente influida por el énfasis en el desarrollo de la antropología social, ámbito en el que el mismo Paulotti también incursionó.

#### **b) Fotografía, estudios de campo y concepciones de la ciencia antropológica en el Gran Chaco**

En el Chaco paraguayo, las investigaciones pioneras del antropólogo alemán Max Schmidt sobre distintos grupos de esta región significan un nuevo aporte a la etnografía de la misma y en particular a la antropología visual. Si bien realizó entre 1900 y 1931 varios viajes de estudio al sur de Brasil y Paraguay, es a partir de este último año que se instala definitivamente en Asunción, dedicándose junto a Andrés Barbero a la conformación del Museo Etnográfico de esa ciudad<sup>10</sup>. En 1935, al finalizar la Guerra del Chaco, realizó una importante expedición etnográfica al Chaco paraguayo, entrando en contacto con diferentes etnias y regresando con material etnográfico y numerosas fotografías, que junto a las obtenidas por Andrés Barbero y por el fotógrafo Otto Moessgen –utilizadas por Schmidt para algunos de sus trabajos- constituyeron la base del archivo fotográfico del Museo Etnográfico de Asunción.

Las fotografías de Schmidt se convierten en la verificación del “estar ahí” del antropólogo; son la evidencia de la experiencia íntima que supone el trabajo de campo. La observación antropológica de las organizaciones sociales de los “otros salvajes” es registrada por la pluma y se presumía hacerla visible a través del foco de la cámara. Las imágenes de Schmidt se encuentran en la intersección entre la instantánea y la imagen montada: se orientó a retratar al indígena en su entorno, dirigiendo claramente las tomas hacia los dos aspectos de la economía que desde su perspectiva teórica eran factibles de aproximación empírica: el material (que incluía la tecnología) y el social. Por ello, la diversidad de motivos representados en sus imágenes no son similares al relato del viajero que registra un aspecto tras otro sin un hilo conductor. También nos encontramos con fotografías que contienen reminiscencias de los estudios clasificatorios, aunque el indígena no posa desnudo y la imagen se presenta casi como producto de una instantánea: sin embargo, se realizan tomas de medio cuerpo en diferentes poses, semejantes a la fotografía antropométrica.

---

9. La tesis original de Paulotti titulada “Contribución a la somatología de los indígenas del Chaco” se encuentra en el Museo Etnográfico de la UBA, con un importante número de fotografías originales. Una versión de esta tesis (con selección de fotografías), fue publicada bajo el título “Los toba. Contribución a la somatología de los indígenas del Chaco” (Paulotti, 1948)

10. Los acervos iniciales del Museo procedían de documentación y fotografías de su gestor Andrés Barbero, del mismo Max Schmidt, de Moisés Bertoni y del General Juan Belaieff.

En Schmidt se hace evidente, por un lado, la convicción de “verdad” de los datos antropológicos y análogamente, la misma retórica respecto de la fotografía. En definitiva, la certidumbre fotográfica se corresponde con la certidumbre de la observación de campo.



Hemos señalado la utilización por parte de Schmidt de fotografías obtenidas por Otto Moessgen, en especial de los *lengua*. Estos retratos naturalistas, generalmente individuales y en pocas ocasiones con la presencia de dos personajes enfrentados en la composición, tienen como fondo espacios abiertos, que remiten a alguna construcción sin identificarse su condición. También nos encontramos con algunas tomas donde el personaje, en el contexto del espacio natural, apunta el arco y flecha hacia un objetivo fuera del foco, aunque es advertible que estas imágenes nos hablan más bien de los elementos culturales de estos grupos que le interesan documentar al emisor, que de una actitud guerrera por parte del retratado la que, tanto por la pose como por la actitud, está lejos de ser tal. Escenas grupales de indígenas en sus toldos, en poses rígidas frente a la cámara, completan este universo visual de Moessgen.

Por otro lado, las tomas demuestran haber sido obtenidos por un fotógrafo profesional que tiene un interés etnográfico, razón por la cual estas imágenes no sólo pasaron a integrar el núcleo inicial del archivo fotográfico del Museo Etnográfico “Andrés Barbero”, sino que fueron incluidas junto a textos de antropólogos que trabajaron en la región y se constituyeron también en los íconos comerciales del indígena paraguayo en las décadas de 1910-1920, a través de su circulación en postales.

Enrique Palavecino<sup>11</sup> ha sido probablemente uno de los antropólogos que trabajó en el Chaco argentino y utilizó con mayor asiduidad la cámara. Gran parte de su colección de fotografías se encuentra en el Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti” de la Universidad de Buenos Aires, del que fue su Director, y la mayoría de sus trabajos publicados están acompañados por imágenes. Los intereses de Palavecino estuvieron vinculados al campo de la antropología cultural, además de haber incursionado en la lingüística, la historia y teoría del arte, el folklore, entre otros ámbitos.

Desde una perspectiva funcionalista, entendía a la cultura en sentido descriptivo como



*“... el conjunto socialmente tradicional, orgánicamente integrado e históricamente variable de ideas, aptitudes, instituciones y técnicas mediante las cuales el ser humano satisface y regula sus necesidades e impulsos (alimentación, reposo, seguridad, vida social y religiosa)”*  
(Palavecino, s/f).

En correspondencia con este concepto, el universo visual del indígena chaqueño creado por Palavecino contempla una amplitud de manifestaciones culturales que se corresponden con sus intereses sobre la base económica, la alimentación, vestimenta, vivienda, magia y medicina, adornos y cuidado personal, manifestaciones artísticas, juegos y deportes, utensilios, sistemas técnicos, ámbito natural.

---

11. Palavecino fue designado en 1930 encargado de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Historia Natural, y fue por cuenta de este Museo que realizó varios viajes de estudio, aunque el primero que hizo al Chaco data de 1928. Esta región y su población indígena significó un atractivo particular en su amplia gama de intereses, lo que llevó que a lo largo de 40 años visitara en decenas de oportunidades el Chaco.



En aquellas oportunidades en que se dedica a enfatizar aspectos teórico-metodológicos de la labor etnográfica, Palavecino señalaba que el “testimonio directo” era obtenido por el antropólogo a través de la técnica de participación:

*“En la técnica de la participación para el relevamiento de la cultura se da el caso excepcional en la exigencia de la metodología científica (sic). En el primer tiempo de la recolección del material el investigador no debe abstraerse del objeto de su interés, sino adentrarse en él...” (ibid).*

En correspondencia con esta metodología,

*“... el estudio de la cultura... se convierte en una especie de introspección posterior a la impregnación que el observador debe cumplir” (ibid).*

En ningún caso encontramos referencia explícita al papel de la fotografía como método de registro, ni de análisis y percepción de los nexos funcionales de una cultura, que eran en última instancia los objetivos de exploración planteados por este autor. Por ello, y a pesar de haber utilizado tan profusamente la cámara, las fotografías que registraban aquellos aspectos culturales descriptos en el texto, pasaron a ocupar dos funciones vinculadas: en primer lugar, preservar un fragmento del pasado transformándolo en un “aquí y ahora”, constituyendo un “relato unificador de cultura”. En segundo lugar, acompañar al texto escrito casi con el status de ilustración del mismo, cumpliendo en oportunidades una función complementaria pero en ningún caso amplificadora de la narrativa textual, legitimando, asimismo, el “estar ahí”, el “poner el cuerpo”, el haber “visto” y “observado” que también aparecen en el discurso escrito. Las leyendas no sólo describen la fotografía, sino que amplían lo representado en la imagen, pero son descripciones generalizantes, y por lo tanto no confieren inmediatez ni familiaridad con el retratado<sup>12</sup>; sólo en una de estas leyendas encontramos alusión a la toma de la imagen: se trata de una fotografía de tres indígenas *pilagás* descriptas como “*Un grupo de pilagás*” y a continuación referencia lo siguiente: “*Estos tres indios se acercaron en son de visita al campamento de paso Latá y se prestaron sonrientes a ser fotografiados, toda una novedad para ellos*” (Palavecino, 1933)<sup>13</sup>.



Tanto Palavecino como Métraux, además de utilizar sus propias fotografías, hicieron uso de otras obtenidas por el fotógrafo Hans Mann, quien recorrió gran parte de la Argentina en un proyecto de la Academia Nacional de Bellas Artes siguiendo otros objetivos en cuanto al registro fotográfico, pero que aprovechó para obtener retratos de indígenas chaqueños en su paso por la región. La calidad y definición de las tomas, el admirable uso de la luz y los recortes de las imágenes -intencionalmente delimitados pero contextualizados-, ejercieron un atractivo particular por los antropólogos mencionados, que incorporaron estas imágenes en sus trabajos.

12. Edwards plantea que en la relación fotografía-texto, determinadas leyendas pueden conferir inmediatez y convicción a las fotografías; el hecho de darle nombres a los personajes, además de fortalecer la documentación minuciosa, confieren autoridad al cuerpo del texto y refuerzan la idea de “encuentro personal”, liberando al sujeto de una categorización (Edwards, 1996: 22).

13. Artes, juegos y deportes de los indios del Chaco. Revista Geográfica Americana. Buenos Aires, Año I. 1933, pág. 111.

Para cerrar este recorrido sobre la descripción de los diversos usos de la fotografía por la ciencia antropológica en el Gran Chaco hasta la década de 1940, nos referiremos a uno de los etnógrafos más insignes que trabajara en esta región, el suizo Alfred Métraux.

Sus trabajos de campo entre los *pilagá, wichi, toba y chiriguano* se convirtieron en experiencias científicas y personales intensas para Métraux, y hasta se ha cuestionado el tipo de trabajo de campo llevado a cabo:

*“... sus estadías de investigación entre los indios del Chaco fueron muy cortas, y nunca aprendió el idioma. En sus diarios, los indios no tienen nombre propio, o pocos lo tienen, en general son nombres genéricos como Pilagá, Mataco o Toba. Estableció relaciones monetarias con sus informantes, pagándoles o haciendo intercambios con ellos continuamente. Lo visitaban decenas de indios para venderle artesanías o intercambiar tabaco o azúcar...”* (Hirsch, 1999)<sup>14</sup>.

Hirsch señala que los escritos de Métraux están caracterizados por un “realismo etnográfico”<sup>15</sup>, donde la teoría es relegada por sobre la praxis que el trabajo de campo supone para el conocimiento de “primera mano”. Y es en esta vertiente en la que también se encuadra su producción fotográfica. Métraux dispara hacia sus “objetos” con la intención de “documentar” aquello que “observa” por primera vez y cuyo registro visual “salva” del inevitable cambio que, desde su concepción, estas sociedades sufrirían.

Si su preocupación como etnógrafo era documentar el proceso de cambio cultural y de transformación de los grupos chaqueños, su documentación fotográfica estaba orientada hacia aquellos aspectos de la cultura material que a los ojos del etnógrafo eran susceptibles de desaparición: desde los rituales mágicos, danzas, instrumentos musicales, máscaras y pinturas, arco y flecha, hasta la vivienda y el vestido: estas imágenes suponen una substitución literal del hecho antropológico, pues formaban parte de la vertiente documentalista que continuaba siendo sustentada por el supuesto de “imagen neutra”.

Métraux no se priva del retrato, género que cultiva con una admirable calidad en las tomas, caracterizadas por un realismo evocador que supera el mero registro documental, para adentrarse en el campo de la “representación”: sus retratos nos hablan mucho más del ser humano que del científico, se convierten en una proyección de su fascinación, angustia y ansiedad ante el “otro”.



Es por ello que argumentamos que el registro/documentación (fragmentario, construido y no “dado”) de la cultura material de los pueblos chaqueños, difiere de la representación, con caracteres idealistas y estetizantes, del retrato indígena (Kossoy, 1989)<sup>16</sup>, aunque ello no anula el registro antropológico. Si el trabajo de campo involucra al antropólogo tanto en sus dimensiones intelectuales como personales e históricas, es probablemente en las fotografías de Métraux donde la imbricación de tales aspectos se hace más evidente.

¿Qué relación establece Métraux entre la imagen y el texto escrito en sus publicaciones? La integración texto-imagen se da en algunas oportunidades a través de breves leyendas de

14. De la autoridad etnográfica a la pasión etnográfica: una relectura de Alfred Métraux. Cuadernos del INAPL N°18. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación. 1999, pág. 226.

15. Op.cit., pág. 228.

16. Kossoy advierte esta doble función en la fotografía (ser documentación y a la vez representación), que responde a las “múltiples realidades” que asume la fotografía.

carácter generalizante que apuntan a señalar el aspecto cultural registrado a través de la imagen, como por ejemplo “*Indios pilagás con máscaras y pinturas*”, o solamente a señalar el grupo étnico al que pertenecen y en algunas oportunidades, el lugar en que fue obtenida la imagen. La familiaridad e inmediatez es lograda a través de la inclusión de palabras indígenas en las leyendas, que aluden a los elementos culturales o actividades que se registran en la imagen.

El nombre del indígena solamente aparece en aquellas fotos incluidas en su publicación, pero que no son de su autoría, como por ejemplo las imágenes del RP. Honorio Catinari que incorpora en su trabajo sobre los *chiriguano*s (Métraux, 1929)<sup>17</sup>. En ese mismo trabajo, varias fotografías y sus descripciones registran secuencialmente la elaboración de objetos culturales por parte del indígena. Por lo tanto, el foco de atención no está dado en la figura del indígena, sino en la actividad y producción.

### **3. Los “chaquenses” en vidriera. Exhibiciones etnográficas, fotografía y antropología.**

La exhibición de los “pueblos salvajes” de distintos lados del mundo comenzó a convertirse en una práctica más o menos común en diversos lugares. Un ejemplo conocido fue la exhibición que durante largos 20 años se realizó en el Jardín Zoológico de París entre 1877 y 1903 (Collomb, 1996)<sup>18</sup>.

En la mayoría de los casos, estas “presentaciones” estaban organizadas por comerciantes que pretendían obtener rédito económico explotando la imagen del “otro” desde el imaginario del exotismo que primaba en la sociedad europea de la época. Sin embargo, en muchas de ellas, la participación de los antropólogos fue protagónica, ya que aprovechaban tales circunstancias para realizar sus observaciones y relevamientos.

En el caso chaqueño, hemos señalado la intención de enviar un grupo de indígenas *pilagás* a la Exposición Universal de París de 1900, hecho que se vio frustrado por la situación de indocumentados de los indígenas.

Sin embargo, el caso más paradigmático lo constituye un grupo de *maccá* del Chaco paraguayo, ya que las exhibiciones de su “*Fantasia India*” en Asunción y Buenos Aires se complementaron con estudios antropológicos tanto en el Paraguay como en la Argentina, y del registro fotográfico correspondiente. En estos episodios se vieron involucrados varios de los antropólogos que ya hemos abordado anteriormente.

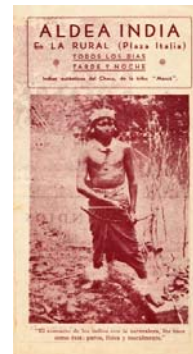
---

17. Etudes sur la civilisation des Indiens Chiriguano. Revista del Instituto de Etnología de la Universidad del Tucumán, Tucumán, UNT, T.I, 1929, p. 22-493

18. Imagens do outro, imagem de si. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, N°6. IFCH/UERJ, 1996, págs. 65-79.

19. Belaieff es considerado en el Paraguay como uno de los padres de la antropología paraguaya. Además de diversas publicaciones sobre los *maccá*, *nivaklé* y *chamacoco*, fue fundador del Patronato Nacional de Indígenas y de la Asociación Indigenista del Paraguay, Administrador General de las Colonias Indígenas y Administrador de la Colonia-escuela indígena “Fray Bartolomé de las Casas”.

Para la década de 1930 los *maccá* eran aún un grupo poco estudiado por la ciencia antropológica, principalmente a causa de su ubicación lejana de la capital paraguaya, ya que su área de asentamiento distaba unos 400 kms. de Asunción. Más allá de algunas observaciones aisladas, fue el General Juan Belaieff<sup>19</sup> quien tuvo un contacto más permanente con este grupo, habiendo realizado el primer vocabulario de la lengua *maccá* como así también la descripción de sus costumbres; ese trato con los *maccá* lo llevó a transformarse en su “protector”. Belaieff trasladó un grupo de familias *maccá* a Asunción y ubicados en el Jardín Botánico de esa ciudad comenzaron a ser objeto de observaciones de antropólogos y lingüistas, además de ser retratados por el foco de la cámara<sup>20</sup>. A la vez, organizó con este grupo espectáculos públicos desde 1937 de lo que dio en llamar “*Fantasia India*”, los que eran realizados en el Teatro Nacional de Asunción. Tanto en las funciones de danza y canciones como en su vida en el Jardín Botánico, fueron objeto de representación fotográfica y se constituyeron en soporte visual de escritos antropológicos pero también en íconos comerciales a través de afiches y postales.



Esta “*Fantasia India*” fue llevada en 1939 a Buenos Aires, para realizar sus presentaciones en La Rural bajo la denominación de “*Aldea India*”: los afiches-programas<sup>21</sup> de difusión del espectáculo nos aproximan la imagen de la “selva chaqueña”, del indígena viviendo en un “paraíso terrenal”, acompañadas por el texto que se orienta a exaltar el ideal exótico, convirtiéndose imagen y texto en los “ganchos” de atracción pública del espectáculo. Las imágenes de estos afiches respondían a tomas obtenidas en el escenario, con personajes sobre el fondo de la escenografía montada para el espectáculo, retratos varios y fotografías obtenidas en escenarios naturales, en particular una imagen que Belaieff popularizó y que responde a la “danza de los guerreros”<sup>22</sup>. El texto del afiche presentaba en su portada, acompañando a un guerrero en el escenario, la siguiente frase: “*El contacto de los indios con la naturaleza, los hace como ésta: puros, física y moralmente*”.

Además del Programa de cuadros que se representaban en el espectáculo, el afiche se completa con textos que hacen referencia al hábitat y costumbres de los *maccá*, a las escenas de vida reconstruidas en los distintos actos y a su “protector”, el general Belaieff, quien perseguía con este espectáculo “... llamar la atención sobre el contenido humano y la capacidad cultural de los aborígenes; ... cree útil que estos contactos del indio con los grandes centros civilizados, para ir elevando su nivel de vida”.

Esta fascinación que se logró crear en torno a este espectáculo, no excluyó a la ciencia antropológica. Fue en ocasión de haber visto el mismo, que Métraux describió la representación en su diario y expresó un comentario controvertido por el hecho de provenir de un antropólogo. Luego de relatar su acercamiento al grupo y a Belaieff y de describir el escenario montado que reconstruía “a la perfección la atmósfera del Chaco”, comienza la descripción del espectáculo, y en un párrafo señala:

20. Muchas de estas imágenes se encuentran en el Archivo Fotográfico del Museo Etnográfico “Andrés Barbero” de Asunción, Paraguay.

21. Un ejemplar de este afiche se encuentra en el Archivo Fotográfico del Museo Etnográfico “Juan Bautista. Ambrosetti” de la Universidad de Buenos Aires.

22. Hemos consignado la autoría de los retratos de estos afiches, que fueron realizados por el fotógrafo Hans Mann quien tuvo una vinculación evidente con Palavecino, ya que varias de sus fotografías de indígenas del Gran Chaco se encuentran en la colección que perteneciera a este antropólogo y que se halla en el Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti”.

*“Entonces representaron el tratamiento de una muchacha a la que había mordido una serpiente. El hechicero llevó a la muchacha en sus brazos y la depositó en el suelo. La muchacha gemía y pronunciaba las mismas palabras con una voz estridente y teatral. El hechicero danzaba alrededor de la muchacha, entonces succionó produciendo un sonido gutural. Un grupo de muchachos y muchachas con largos palos de los que colgaban pezuñas de corzuelas marchan rítmicamente alrededor de la muchacha mientras el hechicero continuaba con sus lamentos. La muchacha se recuperó y entonces todos empezaron a bailar. Me sentí exultante de gozo ante la belleza de sus cuerpos morenos, el brillo de las ropas y los cintos, esta combinación de rojo y moreno. Este espectáculo era tan excitante como el de Formosa. -¡Le doy gracias a Dios por haberme hecho antropólogo!...” (Métraux, 1978)<sup>23</sup>.*

Ante esta frase, Hirsch realiza la siguiente reflexión:

*¿Qué le estaba Métraux agradeciendo a Dios? ¿La posibilidad de hacer trabajo de campo en Buenos Aires, con indios Maka que representaban para él una ceremonia? ¿O le agradecería la plasticidad de una cultura que puede representar una ceremonia fuera de contexto? Me desconcierta este investigador de campo que se siente conmovido por un ritual descontextualizado que es representado exclusivamente para él” (Hirsch, )<sup>24</sup>.*

Durante su estadía en Buenos Aires para las dos funciones diarias que realizaban, el personal de las secciones de Antropología y Etnografía del Museo Argentino de Ciencias Naturales, donde ejercieron un protagonismo más notorio Enrique Palavecino y Fernando Márquez Miranda, tuvieron a su cargo las observaciones y relevamientos de los *maccá*. Si bien Palavecino fue quien hizo el trabajo de campo y tomó varias fotografías que fueron publicadas en su trabajo *“Con los indios maccá”* (Palavecino, 1939)<sup>25</sup>, Márquez Miranda tuvo la oportunidad de tomar un conjunto de diapositivas color en vidrio<sup>26</sup> que nunca fueron editadas y sólo fueron expuestas por su autor en 1957.

Estas imágenes intentan separar el espectáculo de la “realidad” indígena, pero no por ello dejan de ser montadas: son retratos en su mayoría grupales, tomadas en los jardines del Museo de Ciencias Naturales, donde Márquez Miranda se centra en la vestimenta, adornos y tatuajes: la mayoría de los hombres, mujeres y niños retratados se encuentran con el torso desnudo, con falda de cuero sujeta a la cintura por una faja de lana tejida, las mujeres con collares y gargantillas y algunos hombres con bandas tejidas en la cabeza con plumas y tobilleras de plumas finas de avestruz. En general, este ropaje respondía a un vestuario “de gala” de los *maccá*, que en el caso de las ceremonias mágicas se complementaba con faldellines de plumas de avestruz, presentes en las fotografías de Belaieff que representan las “danzas guerreras”.



Hay otro grupo de imágenes donde se pretende mostrar otro tipo de vestimenta, el poncho tejido y teñido de colores brillantes que causaba admiración entre los antropólogos que trabajaron entre los *maccá*. El montaje de la escena en las diapositivas de Márquez Miranda queda expuesto en tres tomas sucesivas de una misma representación: se trata de un grupo de mujeres *maccá* donde advertimos una primera toma en

23. Itinéraires I (1935-1953). Carnets de notes et journaux de voyage. Paris, Payot. 1978. pág 51.

24. op. cit.

25. Con los indios maccá. Revista Geográfica Americana, Buenos Aires, N° 74, Año VI, Vol. XII, pp. 309-316. 1939.

26. Estas diapositivas color en vidrio, de excelente calidad, se encuentran en el Archivo Fotográfico del Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti”. Márquez Miranda se refiere a su obtención en el trabajo “Los Macá” (Márquez Miranda, 1957: 30-31).

que el fotógrafo disparó antes de tiempo, ya que aparece medio cuerpo de un hombre de traje, probablemente Belaieff, que se encuentra ordenando la escena; una segunda imagen idéntica a la anterior con la presencia apenas perceptible de este personaje y una tercera imagen con la sola presencia del grupo de mujeres *maccá*, pero con un acercamiento del foco. Es evidente que el objetivo de Márquez Miranda fue el de documentar tipos y vestimentas. Su disconformidad con las exposiciones que los *maccá* realizaban en Buenos Aires, quedó manifestada de manera explícita -aunque varios años después de los hechos-, oponiéndose a la percepción de Métraux, pero no por ello exenta de romanticismo. Expresaba Márquez Miranda

*“Bien se ve, pues, cuánto perdimos los que tuvimos que verles actuar con la limitación de los escenarios y de las bambalinas, que a cada minuto proclamaban lo artificioso del ensayo, y bajo la crudeza desilusionadora de las luces eléctricas, en vez de la suave claridad lunar y de los festejos fantasmagóricos de las hogueras. No era bajo los galpones de hierro y madera de la Sociedad Rural, con su angulosa artificiosidad de obra humana que hubiéramos necesitado ver actuar a aquel grupo de amables indígenas, sino en un claro del bosque, con el rumor de las aguas que corren como música de fondo y el claror del cielo abierto filtrándose a través de las altas copas de los árboles mecidos por la brisa nocturna. Entonces hubiéramos tenido, en verdad, el «espectáculo» en toda su grandeza y no sólo su ilusoria versión «civilizada»...” (Márquez Miranda, 1957).*

Estas exhibiciones de los *maccá*, sirvieron, por lo tanto, no sólo para contribuir a la conformación de un imaginario sobre el indígena del Chaco en la sociedad bonaerense de la época, sino también para poner en evidencia los diferentes acercamientos del antropólogo a su objeto de estudio al acercarse la década de 1940. La fotografía se utilizó en dos sentidos: por un lado, desde la mirada de quienes organizaban estos espectáculos -incluido Belaieff-, para difundir los mismos y crear una imagen pública del indígena a través de los afiches-programas, imagen que respondía al ideario del “buen salvaje”, en contacto con la naturaleza y dueño de un arte capaz de deleitar al “civilizado”.

Por otro lado, para el “deleite” de los antropólogos, a quienes el “campo” se les acercaba: ahora su trabajo de campo era factible de realizarse, tanto a través de la observación y correspondiente registro escrito como a través de la documentación fotográfica, en la misma ciudad de Buenos Aires.

## **Bibliografía**

Boggiani, Guido. *Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna*. Revista del Instituto Paraguayo, Asunción, Año III, T. I. 1900.

\_\_\_\_\_. *Carta a Samuel Lafone Quevedo del 5/VII/1897*. En: **Apuntes sueltos de la lengua de los indios caduveos del Chaco paraguayo**. Boletín del Instituto Geográfico Argentino, Buenos Aires, T. XVIII. 1897.

Brisset, Demetrio. *Acerca de la Fotografía Etnográfica*. Gazeta de Antropología N°15 (en línea), Granada, Universidad de Granada, 1999. Disponible en:

[http://www.ugr.es/~pwlac/G15\\_11DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html)

Collomb, Gérard. *Imagens do outro, imagem de si*. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, N°6. IFCH/UERJ, 1996.

- Edwards, Elizabeth. *Antropología e Fotografía*. Cadernos de Antropología e Imagem, Rio de Janeiro, N°2, IFCH/UERJ. 1996.
- Fric, Alberto V. *Indiáni Jižni Ameriky*. Praha, Jaroslav Padroužek. 1946.
- Giordano, Mariana. *Las múltiples facetas de Guido Boggiani*. En: **Boggiani y el Chaco. Una aventura del siglo XIX**. Buenos Aires, Museo Fernández Blanco. 2002.
- Hirsch, Silvia María. *De la autoridad etnográfica a la pasión etnográfica: una relectura de Alfred Métraux*. Cuadernos del INAPL N°18. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación. 1999.
- Kossov, Boris. *Fotografía e História*. São Paulo, Editora Ática. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Por una historia fotográfica de los anónimos*. Conferencia magistral en el II Congreso de Fotografía Latinoamericana. Santiago de Chile. Mimeo. 2000.
- Lehmann Nitsche, Robert. *Colección Boggiani de Tipos indígenas de Sudamérica Central*. Seifschrift für Ethnologie. Verlag von A. Ascher & Co. Berlin. 1904a.
- \_\_\_\_\_. *Etudes anthropologiques sur les indiens takshik du Chaco Argentin*. Revista del Museo de La Plata, La Plata, Taller de Publicaciones, T. XI, 1904b.
- \_\_\_\_\_. *Estudios antropométricos sobre chiriguanos, chorotes, maticos y tobas*. Revista del Museo de La Plata, La Plata, 1907.
- Márquez Miranda, Fernando. *Los Macá*. En: **Primeras Jornadas Internacionales de Arqueología y Etnografía. Vinculaciones de los aborígenes argentinos con los de los países limítrofes**. Buenos Aires. 1957.
- Mastrángela, Andrea. *Una genealogía del estudio de los estigmas y estereotipos de la delincuencia y la desviación. Argentina 1890-1910*. Tesis doctoral. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996. Mimeo.
- Métraux, Alfred. *Etudes sur la civilization des Indiens Chiriguano*. Revista del Instituto de Etnología de la Universidad del Tucumán, Tucumán, UNT, T.I, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Itinéraires I (1935-1953). Carnets de notes et journaux de voyage*. Paris, Payot. 1978.
- Palavecino, Enrique. *Notas para un ensayo sobre la cultura*. En: Biblioteca del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. Apunte N°693. Mimeo, s/f.
- \_\_\_\_\_. *Artes, juegos y deportes de los indios del Chaco*. Revista Geográfica Americana. Buenos Aires, Año I. 1933.
- \_\_\_\_\_. *Con los indios maccá*. Revista Geográfica Americana, Buenos Aires, N° 74, Año VI, Vol. XII. 1939.
- Paulotti, Osvaldo. *Los toba. Contribución a la somatología de los indígenas del Chaco*. Runa, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Vol.I, Partes 1-2. 1948.
- Sel Susana. *Teoría crítica en antropología visual*. Revista electrónica de antropología visual. Santiago de Chile. <http://www.antropologiavisual.cl/art01>. 2001