

REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA

2024

Volumen 9, Número Especial: 108-120

“Catálogo razonado de los murales y esculturas de las rotondas
del Museo de La Plata”

La galería de retratos de hombres y mujeres del noroeste argentino de Ernesto Soto Avendaño

Julieta Vernieri

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata,
Argentina. julietavernieri@gmail.com



Revista del Museo de La Plata
2024
Volumen 9, Número especial: 108-120

**La galería de retratos de hombres y mujeres del noroeste argentino
de Ernesto Soto Avendaño**

Julietta Vernieri

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. julietavernieri@gmail.com

RESUMEN. Este artículo aborda el análisis del conjunto escultórico de 10 cabezas de bronce del artista Ernesto Soto Avendaño que, en 1936, adquirió el Museo de La Plata. Inicialmente, el trabajo caracteriza la trayectoria artística del autor señalando algunas relaciones con sus elecciones temáticas y estilísticas. Desde que fueron adquiridas, las cabezas se exhiben en la rotunda del piso alto del edificio del Museo: cinco de ellas representan gauchos nortños domadores de potros y remeseros, y cinco representan indios cazadores de camélidos de la misma región. El artista las elaboró tomando por modelo a diez pobladores de las provincias de Salta y de Jujuy, a donde viajó para la ejecución de un Monumento a los héroes de la Independencia en la ciudad de Humahuaca. De sus estudios preliminares surgieron varias obras, entre las que se encuentran las realizadas entre 1931 y 1935, hoy expuestas en el Museo de La Plata, que hubo de adquirirlas en el marco del nacionalismo artístico de la época y del valor ilustrativo con que las piezas enriquecerían las colecciones etnográficas.

Palabras clave: *Escultura, Tipos regionales, Museo de La Plata, Ernesto Soto Avendaño*

ABSTRACT. The gallery of portraits of men and women from the Argentine northwest by Ernesto Soto Avendaño. This article analyses the sculptural group of 10 bronze heads made by the artist Ernesto Soto Avendaño, which were acquired by the Museo de La Plata (MLP) in 1936. The work first characterizes the artistic career of the author, pointing out some relationships with his theme and style choices. Since their acquisition, the heads have been displayed in the rotunda on the upper floor of the Museum building: five of them represent northern gauchos who tamed wild horses and were drovers, while the other five represent camelid-hunting natives from the same region. The artist used as models ten individuals that inhabited the provinces of Salta and Jujuy, where he had travelled to build a Monument to the Heroes of Independence in the city of Humahuaca. Several works were derived from his preliminary studies, including those produced between 1931 and 1935 that are currently on display at MLP. These sculptures were acquired in the context of the artistic nationalism of the time and the illustrative value attributed to the pieces for the enhancement of the ethnographic collections.

Keywords: *Sculpture, Regional Types, Museo de La Plata, Ernesto Soto Avendaño*

RESUMO. A galeria de retratos de homens e mulheres do noroeste argentino por Ernesto Soto Avendaño. Este artigo aborda a análise do conjunto escultórico de 10 cabeças de bronze do artista Ernesto Soto Avendaño que, em 1936, o Museu de La Plata adquiriu. Inicialmente, o trabalho caracteriza a trajetória artística do autor, apontando algumas relações com suas escolhas temáticas e estilísticas. Desde que foram adquiridas, as cabeças

estão expostas na rotunda do andar superior do prédio do Museu: cinco delas representam *gauchos* do norte domadores de potros e transportadores de remessas, e cinco representam indígenas caçadores de camelídeos da mesma região. O artista as elaborou tendo como modelo dez moradores das províncias de Salta e Jujuy, onde viajou para a execução de um Monumento aos Heróis da Independência na cidade de Humahuaca. Dos seus estudos preliminares surgiram várias obras, entre as quais aquelas realizadas entre 1931 e 1935, hoje expostas no Museu de La Plata, que as adquiriu no contexto do nacionalismo artístico da época e do valor ilustrativo com que as peças enriqueceriam as coleções etnográficas.

Palavras-chave: *Escultura, Tipos regionais, Museu de La Plata, Ernesto Soto Avendaño*

Breve biografía del artista

Ernesto Soto Avendaño nació en Olavarría (provincia de Buenos Aires) el 6 de enero de 1886 y falleció en Buenos Aires el 30 de abril de 1969. Huérfano de madre, el padre lo envió a Buenos Aires para que complete los estudios de nivel secundario con el fin de que luego ingrese –aun contra su voluntad– al Seminario Conciliar de Villa Devoto. Fue allí donde, afortunadamente, las tallas, las esculturas y los mármoles sacros del altar de la Capilla despertaron en Ernesto una vocación por el arte. Habiendo abandonado el Seminario, y después de una fuerte disputa cuya consecuencia resultó en la ruptura definitiva con su padre, partió solo, en 1905, a la gran urbe con la firme decisión de convertirse en escultor. Los primeros años fueron de gran esfuerzo, durante los cuales padeció hambre, frío y otras penurias. Pero finalmente, en 1911, ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes donde se graduó, en 1914, de Profesor de Dibujo y Escultura. Ese mismo año Ernesto ganó la beca Europa, pero el inicio de la Guerra Mundial le impidió viajar (Pennington, 1973). La admiración mística y estética de las esculturas y las pinturas del Seminario, las duras experiencias vividas en su temprana juventud, junto con la sólida formación filosófica y cultural que recibió fueron determinantes para forjar su sensibilidad estética.

“Las horas dedicadas a la disciplina y el estudio, galvanizaron sus íntimas vibraciones estéticas [...]. En la elaboración temprana de las esculturas de Soto Avendaño se advierte una marcada identidad existencial, una formulación del diálogo interior que bulle en marejada de sus propias experiencias y se vierten, como un alegato y simbolismos en sus obras magistrales [...]” (Archivo Museo Soto Avendaño, ca. 1985).

El historiador del arte León Pagano describe la obra de Soto Avendaño clasificándola en tres momentos plásticos. Las primeras obras remiten a una época de labor dolorosa plasmada en *La pena, Cansancio y El trabajo*. Luego sigue una galería de retratos, como los de Enrique Mouchet y Ricardo Levene, los pintores Francisco Villar, José Martorell e Indalecio Pereyra, y el pianista Rubine; en este momento se destacan también *El domador Don Florencio Velázquez, La tristeza del hombre del Altiplano, Cazador de zorros y Flor de airampo*, ejemplares de la raza dentro de los que se halla la serie de cabezas adquiridas por el Museo de La Plata. “La individualidad por el carácter y la expresión por el sentido humano del modelo dan a estas esculturas un valor doblemente significativo. Cada forma es un problema, así como cada imagen es la síntesis de un alma”. (Pagano, 1937, p. 442)

El interés de Soto Avendaño por la representación de tipos humanos seguramente está asociado a las influencias de su maestro, el escultor Lucio Correa Morales, figura esencial del indigenismo y primer escultor argentino en representar indígenas.

Así como las vivencias personales forjaron su carácter estético, el contexto socio-cultural marcado por las crisis económicas y sociales de principio del siglo XX generó una fuerte influencia en el artista. Entre los intelectuales de la época se dio un movimiento de reacción contra la impronta cosmopolita, europeísta y liberal concentrada en Buenos Aires y de espaldas al resto del país. El arte y la cultura de las primeras décadas del nuevo siglo, a la par de los intentos de establecer un Estado democrático, despertaron un perfil nativista,

nacionalista e indigenista que revalorizó el folklore y volvió las miradas hacia el interior del país (Bonetti, 2019).

Esa generación de intelectuales y artistas manifestó un profundo interés por representar paisajes, temas folklóricos y tipos regionales (inclusive indígenas). Muchos artistas se trasladaron al noroeste argentino; entre ellos, Jorge Bermúdez asentado en Catamarca, el pintor Francisco Ramoneda radicado en Humahuaca, y el pintor José Antonio Terry instalado en Tilcara (Jujuy).

Si bien fueron otras las circunstancias que acercaron a Soto Avendaño a la región del noroeste, su destino quedó ligado a esa tierra. Ya en el crepúsculo de su vida, donó una importante parte de su producción a la ciudad de Tilcara, donde hoy se puede visitar en el Museo Ernesto Soto Avendaño. Acorde a ello, su última voluntad devino en que sus restos descansaran en ese terruño (Haksten, 2021).

El escultor realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas, participó en varias oportunidades del Salón Nacional, donde obtuvo diferentes premios. Según Fasce (2014), documentos del archivo del Palacio Nacional de las Artes (Palais de Glace) consignan que, en el Salón Nacional, se le adjudicó –en 1913 y 1914– el “Premio Adquisición”; en 1918 recibió el Segundo Premio; en 1921 le otorgaron el Primer Premio por su obra *El Trabajo*, y en 1948 recibió el Gran Premio Adquisición Presidente de la Nación por la obra *Gaucha abanderado*.

Entre los años 1922 y 1952 formó parte en quince ocasiones del jurado del Salón Nacional, en la sección de escultura (Fasce, 2014, 2017). Fue miembro de la comisión directiva de la Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores fundada en 1917. Soto Avendaño se desempeñó como docente durante 33 años: fue profesor de escultura en la Academia Nacional de Bellas Artes, en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, en la Escuela de Bellas Artes de Quilmes y en el Colegio Nacional “Rafael Hernández” de la UNLP (Pennington, 1973).

Varias de sus obras se aprecian hoy en espacios públicos. La premiada *El Trabajo* fue adquirida por el Honorable Concejo Deliberante de Buenos Aires para ser exhibida en la plaza 1° de Mayo. *Gaucha Abanderado* se erige sobre un pedestal en la plaza chica de la ciudad de Tilcara en Jujuy. En la plazoleta de Avenida Juan B. Justo y Avenida Santa Fe (Buenos Aires) hay un busto de Juan B. Justo, fundador del Partido Socialista de Argentina. En el Salón de los Bustos de la Casa Rosada puede apreciarse uno del presidente Agustín P. Justo. Y otra de sus obras públicas es el monumento homenaje al doctor Felipe J. Basavilbaso (médico del Hospital de Clínicas), erigido en la Plaza Houssay de Buenos Aires (Archivo Museo Soto Avendaño, ca. 1985).

Su obra magna es el *Monumento a los Héroe de la Independencia* erigido en Humahuaca (Jujuy) para conmemorar al Ejército del Norte que libró catorce batallas en esa ciudad durante la Guerra de la Independencia. En la génesis de ese proyecto se hallan las obras que posee el Museo de La Plata (una galería de retratos de hombres y mujeres del noroeste argentino). Soto Avendaño ganó la ejecución de ese monumento por concurso público en 1928. Con el proyecto *Tupac Amaru*, el escultor comenzó la obra en 1933 y la finalizó en 1950, año de su inauguración oficial. La figura principal del monumento mide nueve metros de alto y a sus pies diversos conjuntos escultóricos reflejan la epopeya de la Independencia. El propio escultor relata que fue en 1927 –durante su primer viaje– cuando concibió el tema del monumento (Soto Avendaño, 1942). Durante el ascenso al cerro Santa Bárbara, al llegar a la cima, se topó con un antigal¹, y en ese encuentro con el antepasado indio es que le nació la idea que dio tema al monumento.

Un análisis detallado e interesante del programa de este monumento fue realizado por el investigador Pablo Fasce (2017). El artista halló también en estas tierras, más concretamente en los rostros de sus pobladores, la inspiración que, como ensayo preliminar para el monumento, lo llevaría a gestar una galería de retratos de tipos regionales que despertó el interés etnográfico de los investigadores del Museo de La Plata.

Aunque Soto Avendaño gozó de gran reconocimiento en vida, paradójicamente, “su nombre se encuentra ausente de la mayor parte de los relatos sobre historiografía del arte del siglo XX” (Fasce, 2014, p. 34). Según este investigador “a partir de la inscripción de su obra en el noroeste argentino, Soto Avendaño produjo un punto de vista sobre la modernidad plástica que tensiona el canon” (Fasce, 2014, p. 34). Fue justamente su “adscripción a la región” lo que motivó su exclusión en la historiografía del arte (Fasce, 2014, p. 42).

Análisis de sus obras

A mediados del año 1927, el escultor Ernesto Soto Avendaño se presentó en el llamado a concurso, convocado por ley nacional, para el diseño y ejecución de un "Monumento en la Quebrada de Humahuaca". Junto a otros participantes obtuvo, por parte de la comisión organizadora, pasajes de ida y vuelta a dicho poblado de la provincia de Jujuy, lo cual le permitió un acercamiento a la región y su cultura, que inspiró la elaboración de su propuesta que, a la postre, fue elegida como el proyecto ganador.

Con el objeto de realizar estudios preliminares para la ejecución del Monumento Nacional a la Independencia de Humahuaca, el artista realizó una serie de viajes a esa región del noroeste argentino, estableciendo con su geografía y su cultura un especial vínculo que marcó no sólo su obra sino su propia vida (Fasce, 2017).

Entre 1932 y 1935 visitó la zona en varias oportunidades tomando contacto con los habitantes del lugar a quienes retrató del natural. Fruto de estos estudios preliminares surgieron una serie de cabezas escultóricas modeladas en yeso, algunas de las cuales fueron luego traspasadas al bronce, mientras otras sirvieron como moldes para completar las figuras que aparecen en la obra del Monumento en la Quebrada de Humahuaca (Ahora, 1946).

Algunas cabezas fueron adquiridas por museos², otras quedaron en posesión del artista. El Museo de La Plata adquirió, en 1936, un conjunto de 10 cabezas en bronce, cinco de ellas representan indios y las otras cinco representan gauchos, las cuales fueron distribuidas para su exhibición sobre pedestales³ a lo largo del perímetro de la rotonda del primer piso del Museo (Figs. 1-10) (Frenguelli & Tribiño, 1937).

En algunas de las piezas se puede apreciar, grabado en el bronce, el lugar, el año y la firma del autor, y en un tamaño menor se puede ver un sello con la inscripción "FCION H. CAMPAJOLA B.A.", que estaría indicando el taller de fundición que ejecutó el vaciado. Según se pudo indagar, se trataría del taller de Hugo Campajola. En las fuentes consultadas no se ha encontrado información detallada acerca de este taller, ni datos sobre la técnica empleada para la ejecución de las piezas. Sí se ha podido constatar que el mencionado Monumento homenaje al doctor Felipe J. Basavilbaso, erigido en Plaza Houssay, fue realizado en el mismo taller de Campajola con la técnica de la cera perdida⁴.

El escultor ejecutó los bocetos de las cabezas de los indios del Museo en Humahuaca, Calete y el Aguilar. Por su parte, los modelados de las cabezas de gauchos fueron realizados, también del natural, en las estancias de don Indalecio Gómez, en Pampa Grande, sobre el Aconquija, y en la estancia del Diputado Nacional Abel Gómez Rincón, en Yatasto, ambas en la provincia de Salta.

Para comprender el sentido expresado en estos retratos resulta interesante atender a las propias palabras de Soto Avendaño, quien en su primer viaje a la región realizado en 1927 dijo hallar inspiración en estas tierras y en estos habitantes al tomar conocimiento:

"[...] del maravilloso paisaje que ofrecen las provincias norteñas y también del hombre americano, aún más extraño profundo y bello que el lugar o la tierra donde ha nacido y de la cual toma algunos caracteres que forman lo saliente o mejor lo fundamental de su personalidad. [...] me trasladé a Humahuaca y allí hube de comprender el profundo sentido con que debían interpretarse palabras tan usuales como raza o estirpe. Meditando sobre ellas comprendí que lógicamente el monumento a la independencia era en cierto modo el homenaje a las virtudes de la raza y a la fuerza misma del hombre americano" (Instituto del Museo, 1936, p. 79).

Al ensayar los retratos del poblador actual, el artista buscaba en esos rostros indígenas el recuerdo del primitivo hijo de estas tierras: "la raza fuerte, la tribu belicosa de los indios humahuacas" (Soto Avendaño, 1942, p.15-16). En cuanto a los gauchos norteños así los describió:

"Desgreñados, hirsutos, trabajados por el hambre, por la intemperie, por el interminable bregar, maravillosos por su carácter, por la firmeza de sus líneas de tan

fuerte sabor plástico, visten el poncho de lana, el sombrero retobado, con su barbiquejo de velludo cuero” (Soto Avendaño, 1942, p. 19).

El artista abordó a sus modelos retratándolos con esfuerzo por representar los rasgos fisonómicos, algunos de los cuales llegó a exagerar, pero lo cierto es que a cada rostro confiere una notable individualidad (Figs. 1-10). En estas obras se confirma lo que el propio artista enuncia:

“Estudio con mucha seriedad mis modelos. En ningún momento voy a ellos con ideas preconcebidas: los observo con detención y trato empeñosamente de comprender y fijar la oculta verdad de cada naturaleza” (Soto Avendaño, 1942, p. 27).

En las esculturas de los gauchos se destacan posturas frontales, arrugas profundas, surcos en la papada, ojeras evidentes, cejas levantadas, entrecejo fruncido, tendones marcados, venas en el cuello, mandíbulas vigorosas, prominentes pómulos y frentes hundidas, todo ello acentuado por el juego de luces y sombras, lo que confiere un sensible realismo que no oculta emociones ni las marcas del tiempo. Con diferentes texturas, el escultor representó cabellos, barba y bigotes. *Don Marcos Liendro* se destaca por su expresividad y dramatismo: arrugas, cejas arqueadas, músculos tensos, entrecejo contraído y mirada entristecida (Fig. 1).



Figura 1. Ernesto Soto Avendaño. *Don Marcos Liendro, Domador, Pampa Grande, Salta*, 1935. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustín Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/don-marco-liendro-320fa5f101cb4dd0a6b6209e93cfaf65>

El procedimiento utilizado para los retratos de indios resulta algo diferente. El de la *Joven india de Humahuaca* (Fig. 2) se destaca por los rasgos apacibles, por una superficie que, aunque de intencionada textura, ofrece escasos contrastes, y por líneas que acentúan labios, ojos y cejas, transmitiendo la juventud de la modelo⁵. El tratamiento texturado se aplica de igual manera a toda la superficie, tanto a la piel como al cabello y la trenza, lo cual hace pensar en una decisión del artista como forma de acabado y no como un medio para representar verosímilmente detalles naturalistas.

Chango de Calete, también de rasgos apacibles y superficie de escasos contrastes, refleja la juventud del retratado. Sin embargo, la postura asimétrica de su cabeza inclinada hacia un costado y elevada junto con la

mirada, así como los labios apenas entreabiertos, confieren a la obra cierta sensualidad. La superficie resulta más lisa que en el caso de la joven india, evidenciando un texturado mayor sólo en la zona del torso (Fig. 3).



Figura 2. Ernesto Soto Avendaño. *Joven India de Humahuaca, Jujuy*, 1933. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustin Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/joven-india-de-humahuaca-f82b66a82d60492eb43bf4697b033035>



Figura 3. Ernesto Soto Avendaño. *Chango de Caleta, Jujuy*, ca 1933/1934. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustin Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/chango-de-calete-2a1c9d41adb44e7f9d58515f6a418cd6>

En *Indio del Altiplano* se destaca la expresividad de la boca entreabierta y los ojos entrecerrados, así como una leve elevación del mentón (Fig. 4). En él se transmiten las sensaciones que el escultor vivenció durante los viajes, en sus encuentros con los indios que habitaban las serranías: "Los ojos de mirada indefinible, a veces mansos, otras altivos, puestos en la lejanía, o tal vez, lo más seguro, mirando hacia adentro, en los maravillosos paisajes de su alma" (Soto Avendaño, 1942, p. 31).

En vistas de sus representaciones, el escultor practicó una cuidada observación de la indumentaria de los gauchos y de los indios. El domador *Don Florencio Velázquez* porta un sombrero de ala plegada mediante un botón en la copa que evita que la misma estorbe la vista (Fig. 5). El sombrero se sujeta por medio de unas tiras de cuero atadas por debajo del labio⁶. El *Indio del Altiplano* porta un gorro con orejeras, probablemente se trate de un *chullo*⁷ (Fig. 4).

Para el escultor, su trabajo solo puede fijar "los signos exteriores de las formas vivientes", sin por ello poder descubrir el sentido mismo que, según él, "permanece oculto, misterioso, arcano" (Soto Avendaño, 1937).

"De sus manos ágiles y febriles surgirán expresiones que alejan a sus obras de la rotunda y fría estatuaria. Desaparecen elementos convencionales de la mera forma y la

vida misma, pareciera palpitar en el perfil de las figuras y en los rasgos transidos de emoción que se definen a perpetuidad en dios interiores [sic], brotes del alma que quedan como en suspenso por el gesto, por el insinuado movimiento, del que se encuentran poseídas todas sus criaturas” (Archivo Museo Soto Avendaño, ca. 1985).



Figura 4. Ernesto Soto Avendaño. *Indio del Altiplano, Jujuy*, 1933. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustin Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/indio-del-altiplano-766e307360e649148976e8a4c64b61fc>



Figura 5. Ernesto Soto Avendaño. *Don Florencio Velázquez, Domador, Yatasto, Salta*, ca. 1935. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustin Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/don-florencio-velazquez-126eec0ad11246b0a44b9ada8608b45c>

La apreciación de la cualidad y la sensibilidad artística del escultor se advierte en las obras de la colección del Museo. La esmerada intención de reproducir fielmente los rasgos fisonómicos, no deviene en un retrato científico, frío e inexpresivo; más bien todo lo contrario, son las elecciones formales del artista las que, al enfatizar las marcas que la intemperie, los años y la rudeza de sus vidas han dejado en esos rostros, en conjunción con ciertos gestos enigmáticos, sensuales o de ensoñación, confieren al retrato una profundidad espiritual que acentúa el misterio oculto del hombre americano.

Al momento de la adquisición de las cabezas por parte del Museo, el antropólogo y arqueólogo Fernando Márquez Miranda y el titular de la cátedra de Antropología (Milciades Alejo Vignati), jefe del Departamento de Arqueología y Etnografía el primero, y jefe del Departamento de Antropología el segundo, acaso hayan sido consultados. De hecho, fue Vignati quien elevó, en 1939, el informe favorable para la compra de las esculturas de indígenas de Franco Furfaro, completando la serie de cabezas de la rotonda de la planta alta (Disalvo, 2024).

A partir de ello surge la pregunta acerca del porqué de la elección de este tipo de imágenes para ornamentar la rotonda alta del Museo. En ese sentido, interesa considerar el contexto de ideas en la teoría y en la práctica de

la Arqueología y la Antropología, introducidas a principios del siglo XX en el país en general y en la Universidad platense en particular.

“[A principios del siglo XX los arqueólogos] buscaron una vez más reforzar los vínculos entre su disciplina y las historias nacionales, y los académicos prestaron más atención a la distribución geográfica de tipos y grupos de artefactos, tratando de asociarlos con grupos históricos” (Trigger, 1989, citado en Politis, 2005, p. 197)⁸.

Precisamente, la Arqueología alcanzó importancia histórica por la búsqueda de series con las que sistematizar las secuencias culturales prehispánicas en América Latina:

“[...] las síntesis histórico-culturales de regiones y áreas se convirtieron en el objetivo principal, lo que implica un enfoque histórico directo. La clasificación y la tipología fueron los métodos arqueológicos centrales. En este contexto, la idea de difusión surgió como un concepto clave” (Politis, 2005, p. 198)⁹.

Simultáneamente, las ideas basadas en el llamado Método histórico-cultural provenientes de la Escuela de Viena, comenzaron a expandirse en la Argentina a través de conferencias, artículos y libros escritos en español por José Imbelloni, doctor en Ciencias Naturales que había estudiado en Italia y que ejerció a partir de 1920 una importante influencia en las sucesivas generaciones de antropólogos argentinos. La corriente fomentada por Imbelloni se orientaba a caracterizar las relaciones hombre-civilización de acuerdo a tres aspectos de las culturas: “(a) la originalidad excepcional de sus elementos componentes, (b) la asociación constante de sus elementos, y (c) los rasgos culturales utilizados para definir una “cultura” tenían que pertenecer a todos los sectores de la actividad humana” (Politis, 2005, p. 199)¹⁰.

Según ello, la cultura era considerada un tipo de civilización que implicaba un territorio y un patrimonio – cultura material– (Politis, 2005). En ese sentido, el arqueólogo Fernando Márquez Miranda adhería y ponderaba el método histórico cultural porque “organiza a los hechos agrupando elementos de cultura material y espiritual aparentemente disímiles [al adquirir] un punto de vista nuevo para la comprensión del inmenso conjunto de hechos conocidos por la etnología” (Márquez Miranda, 1939, p. 18).

Por otra parte, la necesidad de ordenar las colecciones abría para el Museo, en la primera mitad del siglo XX, otras instancias metodológicas. Irina Podgorny analiza cómo el sistema de clasificación de las regiones argentinas de Enrique Delachaux¹¹ modeló el orden otorgado a las colecciones de los museos y organizó los contenidos acerca del pasado remoto y reciente de las poblaciones indígenas del país en los manuales de escuela primaria y secundaria:

“[...] en ese sistema, se podían encontrar algunas claves para entender el momento de inflexión cuando la práctica de la Antropología y la Arqueología en la Argentina empezó a pensarse en términos geográficos, abandonando el carácter de ciencias históricas y su preocupación por el tiempo” (Podgorny, 2020, p. 48).

Siguiendo a Podgorny (1999 y 2020), la adopción del sistema Delachaux para ordenar las colecciones antropológicas de los museos se inscribe en el marco de las tensiones entre las instituciones de investigación y de enseñanza de la época. Era un contexto donde las colecciones y los museos en el país, lejos de presentar la ciencia como un “mero reflejo de la política y de un aceitado plan de construcción del Estado nacional”, para nacionalizar y disciplinar a los ciudadanos (equiparando ciencia a positivismo), constituían un cúmulo de proyectos simultáneos, abandonados, reformulados o exitosos. En él, los científicos con su habilidad de negociación, y una financiación siempre endeble, “más que legitimar la política o el grado de civilización alcanzado por la Argentina, [...] debieron demostrar qué sentido tenía gastar dinero en ellos” (Podgorny, 2020, p. 49). Ello se tradujo en una demanda de utilidad y rédito de parte de quienes financiaban la ciencia en contraposición a los intereses de los científicos, y enlaza con la necesidad de ordenar las colecciones antropológicas del Museo y de definir criterios de presentación de los objetos en las vitrinas.

Hacia 1900, el encargado de la Sección de Antropología y Arqueología era Robert Lechmann-Nistche¹², quien adoptó el sistema geográfico de Delachaux para la clasificación de restos esqueléticos y cráneos, de los

que solo se conocía la procedencia territorial pero no su pertenencia cultural, alejándose así del modelo de Moreno, que implicaba la temporalidad y el desarrollo histórico.

Por otro lado, el arqueólogo Luis María Torres adopta el sistema “geoétnico”, en base a la reformulación que el propio Delachaux hizo de su sistema en 1908 respecto del original, y el cual era útil no solo para organizar grupos humanos somáticos, sino también “grupos humanos psíquicos y sociales, colecciones arqueológicas y etnológicas en los museos argentinos, clasificaciones botánicas, zoológicas, geológicas y mineralógicas, todas de procedencia argentina” (Lehmann-Nistche, 1911, p. 14). Por su parte, Torres adopta ese criterio para la clasificación de las colecciones arqueológicas y etnográficas, como una serie cultural para cada región física del territorio argentino, en una correspondencia entre las condiciones y cualidades del medio físico con rasgos étnicos evidenciados (Podgorny, 2020).



Figura 6. Ernesto Soto Avendaño. *Don Miguel Ríos, Domador, Pampa Grande, Salta, 1935.* Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustin Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/miguel-rios-domador-182f8c2856934c599aadffbafe32b5ad>



Figura 7. Ernesto Soto Avendaño. *Don Felipe Maidana, Domador, Pampa Grande, Salta, ca 1935.* Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustin Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/don-felipe-maidana-92aefa2ce4ff497faa41e32e25e8e945>

De modo que, hacia 1930, en el Museo convivían dos variantes del sistema de Delachaux, ambas derivadas del sistema de ordenación geográfico original: la adaptada por Lehmann-Nistche para la Sección Antropología y la adaptada por Torres para la Sección de Arqueología y Etnografía.

La cuestión de la ordenación cultural remitió a un problema de orden global que fue resuelto de diferentes maneras; en La Plata, el desarreglo original de aquél tipo de colecciones, fue ajustado a partir del criterio de

"regiones geoétnicas", que "gracias a las prácticas del catálogo y del archivo fueron adquiriendo entidad natural" (Podgorny, 2020, p. 63).

Palabras finales

El contexto brevemente descrito de ideas y procedimientos que atravesaban al Museo de La Plata en la primera mitad del siglo XX induce a interpretar que, tanto Márquez Miranda como Vignati podrían haber coincidido en apreciar la cualidad tipológica cultural sintetizada por las cabezas de Soto Avendaño. La intencionalidad manifiesta en las palabras del artista y las propias cartelas de las esculturas refuerzan la locación de origen de los modelos (Figs. 1-10). En ese sentido, tres años más tarde, Vignati pondera la fidelidad de los retratos de Franco Furfaro y el hecho de que hayan sido realizados *in situ* (Disalvo, 2024).



Figura 8. Ernesto Soto Avendaño. *Don Gregorio Espinosa, Remesero, Yatasto, Salta, ca. 1935.* Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustín Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/don-gregorio-espinosa-5f523a92cc484459a09d6b694180fd6a>

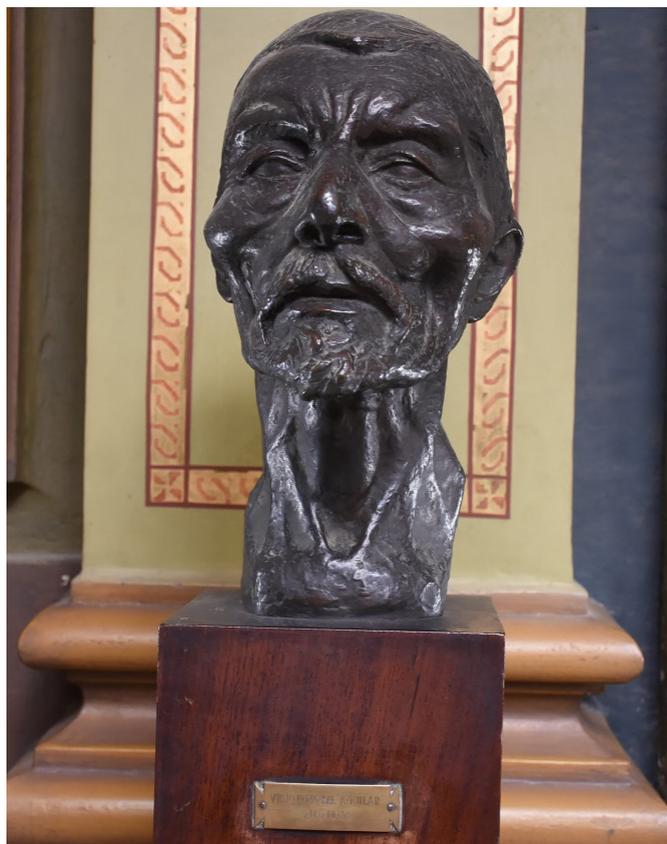


Figura 9. Ernesto Soto Avendaño. *Viejo Indio del Aguilar, Jujuy, ca. 1933/1934.* Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustín Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/viejo-indio-del-aguilar-f5490f21112c472bbf849b80fa0ea2eb>

Por otro lado, se puede sumar la apreciación estética de Márquez Miranda hacia obras tan delicadas como las del artista Soto Avendaño, habida cuenta del proyecto de los fotolibros *Cuadernos de arte americanos*, sobre retratos precolombinos de las culturas Chancay y Chimú que este arqueólogo publica en 1943 junto a los fotógrafos Horacio Cópola y Grete Stern (Rossetti, 2021).

Exhibidas sobre pedestales en el perímetro de la rotonda del primer piso del Museo, las cabezas son leídas, tanto en clave artística como científica, como una galería de tipos regionales del noroeste argentino que, según

su emplazamiento, dialogan con las escenas de primitivos pobladores y paisajes del territorio nacional plasmados en los murales de gran tamaño ubicados en los muros perimetrales de la rotonda.

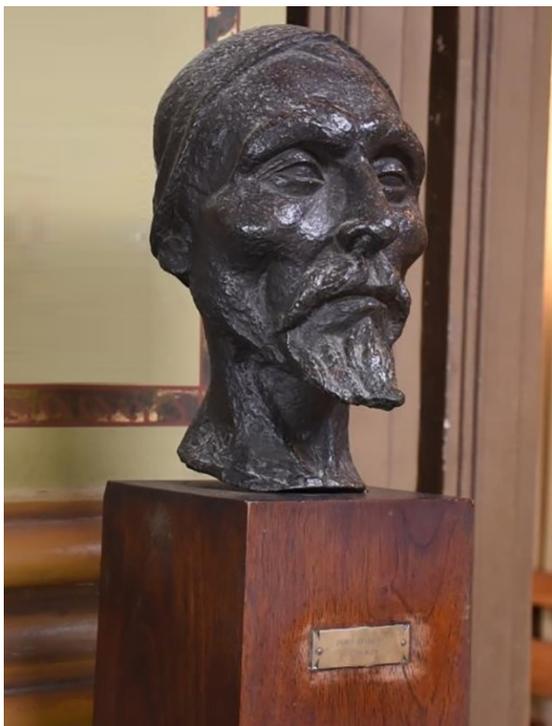


Figura 10. Ernesto Soto Avendaño. *Indio de Aparzo, Jujuy, ca 1933/1934*. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustin Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Disponible en: <https://sketchfab.com/3d-models/indio-de-aparzo-jujuy-a183296c21d942c7b3fbecd2c64e23ac>

Agradecimientos

A la Sra. Dina Chañi, del Museo Ernesto Soto Avendaño de Tilcara, Provincia de Jujuy. A la Sra. Graciela Haksten (nieta del escultor Ernesto Soto Avendaño). Al Sr. Alan Haksten (bisnieto del escultor Ernesto Soto Avendaño). Al Dr. Pablo Fasce. A Jorge Grimaz, Jefe del taller del Patio de Esculturas -MOA (Monumentos y Obras de Arte)-, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Referencias

- Bonetti, M.S.A. (2019) "Ernesto Soto Avendaño y Franco Fúrfaro: Escultores". *ProBiota*, 17, pp.1-15.
- Disalvo, L. (2024) "Las cabezas indígenas de Franco Furfaro. Retratos típicos del Norte Argentino", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 121-128. <https://doi.org/10.24215/25456377e229>
- "En el bronce de la quebrada de Humahuaca aletea el alma de las muchedumbres de nuestra epopeya", *Ahora*, 10 de octubre de 1946.
- Fasce, P. (2014) "Una modernidad situada. La obra de Ernesto Soto Avendaño en la región del noroeste argentino", *Estudios sociales del NOA*, 13, pp. 33-46 [en línea]. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/529/505> Accedido el 9 de abril de 2019.
- Fasce, P. (2017) *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)*, Tesis de Doctorado, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- Frenguelli, J. & Tribiño, A.A. (1937) "Memorias del Museo correspondiente al año 1936", *Revista del Museo de La Plata Nueva Serie Sección Oficial*, pp. 79-82.
- Lehmann-Nistche, R. (1911) *Catálogo de la Sección Antropología del Museo de La Plata*. Buenos Aires, Museo de La Plata.
- Lehmann-Nitsche, R. (1920) "El sombrero chambergó". *The Journal of American Folklore*, 33(127), pp. 81-85 [en línea]. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/pdf/535123.pdf>

- Márquez Miranda, F. (1939) "Los Tokis. A propósito de un nuevo Toki de la Araucanía". *Notas del Museo de La Plata. Antropología*, I(11), pp. 15-49.
- Pagano, J. L. (1937) *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, L'Amateur.
- Politis, G. (2005) "The Socio-politics of development of Archaeology in Hispanic South America", En Ucko, P. (Ed.) *Theory in Archaeology. A world perspective*. London & New York, Routledge, pp. 194-231 [en línea]. Disponible en https://www.academia.edu/19877139/Theory_in_Archaeology_A_world_perspective_edited_by_Peter_Ucko
- Podgorny, I. (1999) "De la antigüedad del hombre en el Plata a la distribución de las antigüedades en el mapa: los criterios de organización de las colecciones antropológicas del Museo de La Plata entre 1897 y 1930", *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 6(1), pp. 81-101 [en línea]. Disponible en <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/HxfZcwxcFqPRLgHjqBWbdPj/?lang=es>
- Podgorny, I. (2020) "La eternidad de lo provisorio: el sistema geográfico de Enrique Delachaux y el orden de las colecciones antropológicas en la Argentina". En Guber, R. Ferrero, L. (eds.) *Antropologías hechas en la Argentina*, 1, pp. 47-76, Asociación Latinoamericana de Antropología [en línea]. Disponible en https://asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/portal/wp-content/uploads/2018/09/ANT_ARGENTINA_VOLUMEN_1_FINAL_WEB.pdf
- Rossetti, V. (2021) "Los Cuadernos de Arte Americano de Grete Stern y Horacio Coppola Aportes del fotolibro de vanguardia a la divulgación científica en la década de los cuarenta". Tesis de Grado, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Disponible en <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/127526>
- Soto Avendaño, E. (1942) *El monumento a la Independencia en Humahuaca*, Buenos Aires, Liga Argentina de Educación [en línea]. Disponible en <http://www.bnm.me.gov.ar/gigal/documentos/EL001634.pdf>

Fuentes

Haksten, A. Comunicación personal, 20 de octubre de 2021.

Instituto del Museo, (1936) "Memoria del Museo correspondiente al año 1936". Biblioteca Florentino Ameghino, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP.

Pennington, I.E. (1973) "Vida y Obra. Seminario de Arte Argentino", Archivo Ernesto Soto Avendaño.

Archivo Museo Soto Avedaño. "Vida y Obra de Ernesto Soto Avendaño", (ca. 1985), Archivo Museo Soto Avendaño.

"Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas", s/f. Archivo Museo Soto Avendaño.

Dirección del Museo de La Plata (1936) [Carta a Ernesto Soto Avendaño ofreciendo elección de modelos de chapitas identificadoras de las esculturas], Archivo Histórico del Museo de La Plata, SotoA-15-06-1938-L Copiador, n°33, D13, folio 282.

Soto Avendaño, E. (1937) "Ernesto Soto Avendaño al Sr. Director del Instituto del Museo, Dr. Joaquín Frenguelli, La Plata, Marzo 8 de 1937", [carta], Archivo Histórico del Museo de La Plata, Soto Avendaño, Ernesto-S n° 98, año 1936.

Soto Avendaño, E. (1960) "Ernesto Soto Avendaño a su yerno Bengt Haksten", [carta], Archivo Ernesto Soto Avendaño.

Notas

¹ Nombre local de los antiguos cementerios indígenas.

² En el Museo Ernesto Soto Avendaño de la ciudad de Tilcara existen algunas de las copias/originales en yeso de las mismas cabezas que posee el Museo de La Plata, aunque no siempre identificadas con el mismo nombre. Éstas, junto a otras piezas sumando un total de 42 obras del artista, habrían sido donadas a la ciudad de Tilcara por el propio escultor en 1968, con el propósito de constituir el mencionado museo, que fue oficialmente inaugurado años después de la muerte del artista, el 27 de enero de 1974 (Fasce, 2014). El Museo Eduardo Sívori adquirió, en 1941, directamente del autor, una cabeza identificada en el catálogo de dicho museo como *Cazador de Zorros*, bronce, 44x19x25cm, s/f, Inventario Patrimonial n° 8617. Según nos informa personal del Museo Sívori, la cabeza fue dada de baja por el Ex Honorable Consejo Deliberante, Decreto n° 2088/58 Ex. 9912 S 41. Por los rasgos fisonómicos, esta pieza (*Cazador de Zorros*) podría coincidir con la copia en bronce de la pieza identificada en el presente informe como *Indio de Aparzo*. Según consta en una carta que, por intermedio de su yerno, el artista enviara al museo de Gotemburgo (Suecia), Soto Avendaño realizó la donación de tres cabezas; dos de ellas son los mismos retratos de dos de las cabezas adquiridas por el Museo de La Plata (Soto Avendaño, 1960).

³ La identificación de cada una de las esculturas fue grabada en chapitas de bronce adheridas a los pedestales. Para su confección el Museo ofreció al escultor elegir el modelo de su preferencia, según consta en la nota dirigida al artista el 19 de diciembre de 1936: "[...] por disposición del señor Director [Dr. Enrique Frenguelli] cumplo en remitirle adjunto los dibujos de 16 chapitas de bronce que se podrían mandar confeccionar, con sus respectivas leyendas, para ilustrar las cabezas escultóricas de que Ud. es autor y que se exhibirán en este museo" (Dirección del Museo de La Plata, 1936, s/p).

⁴ En una entrevista realizada al señor Ricardo Buchhass (hijo de quien fundara en la década de 1970 del siglo pasado la fundición R. Buchhass, actualmente en actividad), nos informó que su padre habría trabajado en la fundición Hugo Campajola, así como en la fundición Radaelli & Gemelli. Junto con Tridium, estas tres fundiciones mencionadas habrían sido los talleres de fundición más importantes de la primera mitad del siglo

XX. No tanto por su envergadura, ya que, según cuenta Ricardo a partir de lo que le transmitiera su padre, gran cantidad de pequeños talleres de fundición habrían estado operando en la época, sino porque los tres mencionados eran los más cumplidores en tiempo y forma, por lo cual las obras más importantes eran comúnmente encargadas a alguno de ellos. Según recuerda el entrevistado, mientras Tridium habría cerrado en la década del 40, en la década siguiente Hugo Campajola abandonaría el país trasladando su taller a Venezuela (entrevista telefónica del 20 de septiembre de 2024 con Ricardo Buchhass).

- ⁵ Otra de las obras realizadas por el artista con esta misma nominación (*Joven India de Humahuaca*), en este caso en yeso, recibe también el nombre de *Flor de airampo* y pertenece hoy a los fondos del Museo Soto Avendaño en Tilcara (Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas, s/f).
- ⁶ Según los usos y costumbres en la indumentaria de la región “[el sombrero] Tenía ciertos detalles muy acentuados por los tradicionalistas: el barbijo, sujetado bajo la barbilla o bajo el labio inferior o bajo la nariz, y terminando de vez en cuando en una borla, con un anillo corredizo que servía para ajustarlo, quedando la borla siempre en el mismo punto [...] Otro detalle es la manera de llevar el ala delantera del sombrero, bien levantada, y el sombrero mismo a la nuca echado” (Lehmann-Nitsche, 1920, p. 84).
- ⁷ *Chullo*: del quechua *chullu*. Es un gorro con orejeras, tejido en lana, con dibujos multicolores, usado en las regiones andinas para protección del frío. Es originario del Altiplano andino del Perú, pero también se usa en Chile, Bolivia, Argentina y Ecuador, donde se le usa para protegerse del inclemente frío de la puna.
- ⁸ “At the beginning of this century, archaeologists once again sought to reinforce the links between their discipline and national histories, and scholars paid more attention to the geographical distribution of types and clusters of artefacts, trying to associate them with historical groups” (Trigger, 1989, en Politis, 2005, p. 197). Traducción propia.
- ⁹ “In Latin America, culture-historical syntheses of regions and areas became the main objective, involving a direct historical approach. Classification and typology were the core archaeological methods. In this context, the idea of diffusion emerged as a key concept” (Politis, 2005, p. 198). Traducción propia.
- ¹⁰ “(a) the outstanding originality of their component elements, (b) the constant association of their elements, and (c) the cultural traits used to define a ‘culture’ had to belong to all sectors of human activity” (Politis, 2005, p. 199) Traducción propia.
- ¹¹ Según la denominación de sus contemporáneos, Enrique Delachaux era geógrafo. Fue profesor y el primer director de la Escuela de Ciencias Geográficas y de la Escuela Anexa de Dibujo del Museo de La Plata. Nació en Suiza, en 1864, y falleció en La Plata el 10 de abril de 1908. Se nacionalizó argentino a su llegada al país en 1888. Delachaux había estudiado Dibujo y Matemática en Iverdom para luego frecuentar cursos en la Sorbona y en el Museo de Historia Natural de París. Durante su estadía en Francia integró el Bureau Géographique, donde colaboró en diversas obras geográficas y cartográficas. Al llegar a Argentina integró el Departamento de Ingenieros de la provincia de Buenos Aires y de allí pasó al Museo de La Plata. Como responsable de la sección geográfica, Delachaux elaboró una clasificación científica del territorio argentino para ordenar las colecciones antropológicas. A partir de 1896, al ser Francisco Moreno nombrado perito en el conflicto con Chile, Delachaux se hizo cargo de la dirección de la sección Cartográfica, y hasta 1903 ocupó la Secretaría de la Comisión Demarcadora. En 1904 fue designado catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. El mismo año fue designado jefe de la sección Cartográfica del Instituto Militar del Gran Estado Mayor. En 1906 fue nombrado en la Universidad Nacional de La Plata, donde además fue consejero académico del Museo y delegado ante el Consejo Superior (Podgorny, 1999).
- ¹² Robert Lehmann-Nitsche fue responsable de esa Sección entre 1897 y 1930.