

Andruchow, Marcela y Vernieri, Julieta Zulema. "Indios y gauchos. De héroes legendarios a tipos regionales", *TAREA*, 9 (9), pp. 198-231.

RESUMEN

En el año 1936 el Museo de La Plata adquiere un conjunto escultórico de 10 cabezas realizadas en bronce por el artista Ernesto Soto Avendaño. Cinco de ellas representaban a gauchos nortños domadores de potros y remeseros y las otras cinco, indios cazadores de guanacos y vicuñas de la misma región. Habían sido confeccionadas tomando modelos del natural en los viajes que el escultor realizó a las provincias de Salta y de Jujuy luego de haber sido designado ganador del concurso para la ejecución de un Monumento a los Héroes de la Independencia en la ciudad de Humahuaca en 1928. De estos estudios preliminares, surgieron varias obras. En particular, la galería de tipos regionales conformada por las 10 cabezas en bronce adquiridas por el Museo de La Plata fue realizada entre 1931 y 1935. La decisión de adquirir las obras por parte de los Jefes de Departamento de Arqueología y Etnografía y Antropología del MLP se enmarca en las tendencias del nacionalismo en general y de la escuela histórico-cultural dominantes en la antropología nacional en esa época. Una corriente teórica que persigue la determinación de tipos de civilización que estudia la difusión y expansión de rasgos culturales desde los centros de invención originales hacia las periferias. Pensamos que los antropólogos que decidieron la compra pudieron ver en esas obras la concreción artística del carácter típico de culturas regionales, valorando tanto su cualidad artística pero sobre todo etnográfica.

Palabras clave: *escultura; tipos regionales; etnografía; Museo de La Plata*

Indians and *Gauchos*. From Legendary Heroes to Regional Types

ABSTRACT

In 1936 the Museo de La Plata acquired a sculptural group of 10 heads made in bronze by the artist Ernesto Soto Avendaño. Five of them represented northern *gauchos* tamers of colts and laborers and the other five, indians hunters of guanacos and vicuñas from the same region. They had been made taking live models during the trips that the sculptor had to make to the provinces of Salta and Jujuy after having been designated in 1928 as the winner of the contest for the execution of a Monument to the Heroes of Independence in the city of Humahuaca. From these preliminary studies, several works emerged. In particular, the gallery of regional types made up of the 10 bronze heads acquired by the Museo de La Plata was made between 1931 and 1935. The decision to acquire these works by the Heads of the Department of Archeology and Ethnography and Anthropology of the MLP is part of the tendencies of nationalism in general and the dominant historical-cultural school in national anthropology at that time. A theoretical current that pursues the determination of types of civilization by studying the diffusion and expansion of cultural traits from the original centers of invention to the peripheries. We think that the anthropologists who decided on the purchase were able to see in these works the artistic concretion of the typical character of regional cultures, valuing both their artistic but above all ethnographic quality.

Key words: *sculpture; regional types; ethnography; Museo de La Plata*

Fecha de recepción: 29/07/2022

Fecha de aceptación: 03/10/2022

Indios y gauchos. De héroes legendarios a tipos regionales

Marcela Andruchow

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP
marcela_andruchow@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0872-5893>

Julieta Zulema Vernieri

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP
julietavernieri@gmail.com

En julio del año 1927 el escultor Ernesto Soto Avendaño viajó por primera vez a la ciudad de Humahuaca, provincia de Jujuy. Luego de presentarse al concurso público para la creación de un Monumento a los Héroes de la Independencia a erigirse en dicho poblado, su intención era conocer “el escenario y teatro de grandes acciones en las guerras de la Independencia” para realizar los estudios necesarios para idear su proyecto (Soto Avendaño, 1942, p. 12). Según sus propias palabras el artista, “fuertemente impresionado”, (1942, p. 12) llegó a comprender “[...] 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” (1937, s/p). El 19 de abril de 1928 Soto Avendaño ganó el concurso con su proyecto *Tupac Amaru* (Fasce, 2017, p. 194), por lo que posteriormente realizó varios viajes más.¹

¹ Desconocemos la cantidad total de viajes que el artista realizó a la ciudad jujeña con motivo de la gestación y ejecución del monumento, pero sabemos que la obra se retrasó más de dos décadas inaugurándose recién el 23 de agosto de 1950.

En uno de estos viajes se radicó en un par de estancias en la provincia de Salta, donde ensayó apuntes de cabezas de gauchos, mientras que los bocetos de cabezas de indios los tomó del natural en las serranías de Jujuy. A inicios del año 1933, junto con el pintor Francisco Ramoneda, acompañó al arqueólogo Fernando Márquez Miranda, Jefe del Departamento de Arqueología y Etnografía del Museo de La Plata (MLP) (1933-1947), en un viaje de campaña a la Quebrada de Humahuaca.² En esta oportunidad, mientras el arqueólogo se internaba en las serranías camino a los pucarás de Humahuaca y Calete, los artistas “practicaban sus tareas artísticas en las aulas convertidas en talleres improvisados donde posaban los modelos” (Márquez Miranda, 1939, p. 99). De estos viajes, en los que el artista realiza los estudios para el grupo central del Monumento a los Héroes de la Independencia, surgieron numerosas piezas escultóricas, algunas de las cuales fueron adquiridas en el año 1936 por el MLP (Museo de La Plata, 1936). Se trata de un conjunto de 10 cabezas en bronce, cinco de ellas representan indios y las otras cinco a gauchos, las cuales fueron distribuidas para su exhibición sobre pedestales a lo largo del perímetro de la rotonda del primer piso de dicho museo (Figs. 1-10, ver Anexo).³ El conjunto constituye una galería de *tipos regionales* del noroeste argentino que, por su emplazamiento, dialoga con las escenas de primitivos pobladores y paisajes del territorio nacional plasmados en los murales de gran formato ubicados en los muros perimetrales de la rotonda. La adquisición de estas obras por parte del MLP fue decidida por el comité de Jefes de Departamento de ese momento; entre los cuales estaba Fernando Márquez Miranda, y Milcíades Alejo Vignati,⁴ titular de la cátedra de Antropología y Jefe del Departamento de Antropología desde 1930.⁵

2 Fernando Márquez Miranda (1897-1961) fue un antropólogo argentino que desarrolló una extensa y diversificada producción especializada en temas de “arqueología” y “etnografía” de poblaciones indígenas prehispánicas y del período de la conquista del Noroeste argentino. Fue docente e investigador de la UBA y de la UNLP, entre las décadas de 1930 y 1950. Fue un comentarista de las antropologías norteamericana, británica y francesa, de Argentina y de otros países latinoamericanos, con publicaciones para diversas revistas especializadas y la prensa gráfica. (Soprano, 2014).

3 Las atribuciones que han recibido las piezas adquiridas por el MLP, así como las fechas de ejecución asignadas, no siempre son coincidentes según las fuentes consultadas. (Soto Avendaño, 1942; Soto Avendaño, 1950; *Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas*, s/f; Museo de La Plata, 1939). Asimismo, dentro del género de cabezas de indios y de gauchos, fueron varias las obras realizadas por el artista, existiendo más de una obra basada en los mismos bocetos. Hemos observado que retratos del mismo personaje, reciben diferentes nominaciones en las diferentes colecciones que actualmente integran.

4 Milcíades Alejo Vignati (1895-1978). Egresó en 1915 como Maestro y en 1918 como Profesor en Ciencias. Fue docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA hasta 1930 y a partir de ese momento de la Universidad Nacional de La Plata

5 Dictamen de la Comisión permanente de Jefes de Departamento (Frenguelli y Tribiño, 1937).

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 desde edad temprana, su padre lo envió a realizar la carrera del sacerdocio al internarlo en el Seminario Conciliar de Villa Devoto. Las tallas antiguas y los viejos mármoles sacros que admiraba en los altares de la capilla del Seminario despertaron su vocación por el arte. Después de abandonar el Seminario y luego de una fuerte disputa y definitiva ruptura con su padre, partió solo a la gran urbe. “A partir de ese momento comenzó para mí la vida azarosa y dura... en adelante conocería los días sin pan, el descorazonamiento, la desesperación y todas las penurias que trae consigo aparejadas la pobreza...” (citado por Pennington, 1973, s/p). Trabajó como peón ferroviario, luego, como electricista pudo costearse los estudios en una academia particular. En 1911 pudo ingresar a la Academia Nacional de Bellas Artes donde se formó con profesores como Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, y alumno de escultura de Lucio Correa Morales.⁶ El academicismo impartido por su maestro, se hizo evidente sobre todo en sus primeras obras. Se graduó en 1914 como Profesor de Dibujo y Modelado. Participó del Primer Salón Nacional en 1911 con la obra *Anna*, y continuó en forma bastante regular con esta participación, adquiriendo el premio estímulo en los años 1913, 1914 y 1915. Otras obras premiadas en el Salón Nacional son *Adolescente* (2° premio, año 1918), *El Trabajo* (1° premio, año 1921), y *Gaucha Abanderado* (Premio Presidente de la Nación, año 1948). En dos oportunidades gozó del premio adquisición por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes con: *Retrato del pintor H. Manzo* (año 1913) y *El Obrero* (año 1913). Recibió también el 1° Premio Municipal 1920 con la obra *Cansancio*, y el Gran Premio y Medalla de oro en la Exposición Comunal de Bellas Artes y Artes Aplicadas en 1928, ese mismo año ganó el concurso nacional para la realización del Monumento a la Independencia en Humahuaca. Realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas. Formó parte en reiteradas ocasiones del jurado del Salón Nacional entre los años 1922 y 1952, en la sección de escultura. Fue miembro de la comisión fundadora de la *Sociedad Nacional de Artistas Pintores y Escultores* creada en 1917, y presidente de la misma al año siguiente. Participó de *El Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas Independientes. Sin jurados y sin premios*, en obvia disidencia con el Salón Oficial (Muñoz, 2008).

⁶ Lucio Correa Morales fue una figura esencial del indigenismo argentino, y uno de los primeros escultores en nuestro país que se dedicara con ahínco a representar indígenas (Kuan Arce et al., 2009).

Desempeñó la actividad docente durante 33 años, siendo nombrado profesor de escultura en la Academia ANBA en 1923. Concurrió en 1924 y en 1933 al integrar la terna para el dictado de la cátedra de escultura de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP. En 1927 entró como interino, y al año siguiente como titular en la cátedra de Dibujo del Colegio Nacional de la UNLP. En 1928 fue designado profesor de escultura y jefe de taller en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

Aunque 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, 2014b, p. 34). Sólo el historiador del arte León Pagano le dedica unas líneas en su obra *El arte de los argentinos*, clasificando su obra en “tres momentos plásticos en el avance evolutivo de una carrera de temple acerado” (Pagano, 1937, p. 442). Las primeras obras remiten a una época de labor dolorosa plasmada en *La pena*, *Cansancio* y *El trabajo*. Luego le seguirán una galería de retratos, como los tan expresivos de Enrique Mouchet y Ricardo Levene y otros más como los de los pintores Francisco Villar, José Martorell, Indalecio Pereyra y el del pianista Rubine. Destacarán también entre los “penetrantes” ejemplares de la raza: *El domador don Florencio Velázquez*, *La tristeza del hombre del altiplano*, *Cazador de zorros*, *Flor de airampo* (Pagano, 1937, p. 442), alguno de ellos integra la serie de cabezas adquiridas por el MLP.

Su obra cumbre es el Monumento a los Héroes de la Independencia de Humahuaca. La historia del monumento se inicia en el año 1925 cuando el entonces diputado nacional por la provincia de Tucumán, Ernesto Padilla, promueve la presentación en el Congreso de la Nación de un proyecto para levantar en Humahuaca un Monumento Nacional a la Independencia. El 20 de julio de 1927, la comisión presidida por Ricardo Rojas, amparada en la Ley nacional n° 11383 da a conocer las bases para el concurso.⁷ Sólo podían participar en el certamen artistas de nacionalidad argentina, y podían solicitar pasajes de ida y vuelta a Humahuaca para conocer la región y poder elaborar una propuesta, beneficio del que gozó Soto Avendaño. Finalmente, en abril de 1928 fue declarado ganador con el proyecto *Tupac Amaru* (Fasce, 2017).

En la génesis del monumento se halla también el origen de las cabezas que hoy se exhiben en el MLP, por lo cual para este trabajo es de interés conocer el proyecto del Monumento en Humahuaca.

El Monumento a los Héroes de la Independencia a erigirse en Humahuaca, provincia de Jujuy, debía conmemorar a “los hechos históricos allí ocurridos y del patriotismo con que las poblaciones de esa región

⁷ Ley N° 11383, Monumento en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) (21 de octubre de 1926). *Boletín Oficial*.

de la provincia de Jujuy, contribuyeron a afirmar la emancipación argentina”.⁸ Luego de ganar el concurso, Soto Avendaño realizó una serie de viajes al noroeste donde hizo los estudios necesarios para la realización de las figuras del monumento y a partir de los cuales elaboró varias obras, entre las cuales se encuentran las 10 cabezas adquiridas por el MLP. En uno de dichos viajes se radicó un tiempo en dos estancias salteñas: la estancia de don Indalecio Gómez en Pampa Grande sobre el Aconquija y la estancia del Diputado Nacional doctor Abel Gómez Rincón en Yatasto, a poca distancia del Río de las Piedras, con el propósito de:

tomar apuntes de rostros e indumentarias de gauchos, domadores, hombres curtidos por la faena campesina, tomando como modelos a los paisanos de la región salteña. De igual manera lo hará en la zona de Humahuaca, estudiando rostros, actitudes y captando el rasgo casi imperceptible que el temperamento, el costumbrismo y la idiosincrasia traza en la personalidad y en el rostro de las gentes. (*Vida y Obra. Ernesto Soto Avendaño, s/f, s/p*)

En particular, uno de los viajes al norte lo realiza junto al pintor Ramoneda, acompañando al Jefe del Departamento de Arqueología y Etnografía del MLP, Fernando Márquez Miranda, quien ese enero de 1933 realizaba un viaje de campaña a los pucarás de Humahuaca y Caleta en la provincia de Jujuy.⁹ Algunos de los retratos de indios fueron realizados en esta oportunidad. Según consta en una carta que, por intermedio de su yerno, el artista enviara al museo de Gotemburgo, Suecia, junto con la donación de tres cabezas, dos de ellas son los mismos retratos de dos de las cabezas adquiridas por el MLP, Soto Avendaño señala:

Estas cabezas fueron realizadas en 1933. Estas cabezas las he realizado en Humahuaca Prov. de Jujuy como estudios para el grupo central del Monumento a la Independencia. Estos indios se dedicaban a cazar guanacos y vicuñas en los altísimos cerros que se extienden a ambos lados de la Quebrada y bajan luego a la Villa de Humahuaca para vender los cueros. Así los encontré yo y como les ofrecí pagarles me posaron durante una semana (Soto Avendaño, 1960, s/p).¹⁰

8 Ley N° 11383, Monumento en la Quebrada de Humahuaca, 1926, p. 836.

9 Es posible que la relación entre Soto Avendaño y Márquez Miranda se reforzara por compartir espacios universitarios afines. Como se mencionó, el artista fue profesor de dibujo del Colegio Nacional de la UNLP, al mismo tiempo que Márquez Miranda era profesor de historia de esa casa de estudios (Memoria del Colegio Nacional año 1924 y Márquez Miranda, 1967).

10 Según consta en una carta escrita por Soto Avendaño, las cabezas, tanto de indios como de gauchos, fueron realizadas en diferentes fechas que abarcan desde 1931 a 1935 (Soto Avendaño, 1950). Desconocemos el método de trabajo empleado por el artista en este caso, pero es probable que durante los viajes al norte solo hubiera tomado los apuntes y ensayado bocetos, que luego cobrarían forma y volumen final en su taller de Buenos Aires. De allí que las fechas de ejecución de las piezas no necesariamente coincidan con las fechas de los viajes y la elaboración de sus apuntes.

El viaje al noroeste impresionaría a nuestro artista quien, según sus palabras, allí pudo 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” (Soto Avendaño, 1937, s/p).

El artista, en reiteradas oportunidades, presentó al monumento como su obra más relevante. En una de las conferencias que él mismo brindó, realizó un extenso elogio al indio a quien caracterizó como un ser en comunión física y espiritual con su ambiente, mucho más apto para la vida en el norte que el hombre moderno. “Fuerte, recio, incansable, sobrio, silencioso, contemplativo, observador curioso, con una curiosidad insaciable, una especie de poeta, de sacerdote, tal es el indio” (Soto Avendaño, 1942, p. 28).

Con respecto a los gauchos norteños, así los describía el escultor:

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 [...]. Jinete y cabalgadura forman una sola pieza, casi un mismo ser (Soto Avendaño, 1942, p. 19).

Estos hombres y mujeres moldeados en arcilla dieron forma y rostro a aquellos héroes anónimos de las luchas emancipadoras de la independencia, que el artista homenajeó en el bronce. Según consta en la memoria que el artista presentó durante el concurso, Soto Avendaño sostenía haberse basado en la evocación de los *héroes legendarios* que Leopoldo Lugones describió en *La Guerra Gaucha*, texto que narra los combates de las milicias rurales salteñas comandadas por Güemes (Fasce, 2017, pp. 193-194).

Escapa al alcance de este trabajo una descripción detallada del monumento a los Héroes de la Independencia de Humahuaca. Nos circunscribimos a una valoración de aquellos aspectos que resultan de interés en tanto y en cuanto son compartidos por el conjunto escultórico de las cabezas adquiridas por el MLP.

Las cabezas

Las cabezas que posee hoy el MLP, si bien comparten con el monumento aquellos estudios preliminares realizados durante los viajes al noroeste, constituyen, en sí, una obra aparte.¹¹

¹¹ Es de notar que, según un listado de obras, perteneciente al archivo personal del escultor, habrían sido las obras en bronce adquiridas por el MLP y según las refiere esta fuente serían

Al adquirir las piezas, el MLP le solicitó al artista una relación de la obra realizada y los motivos que la habían inspirado. La carta, fechada el 8 de marzo de 1937, nos permite conocer su metodología de trabajo, así como su concepción de la tarea artística. Es su deseo que el breve comentario que vierte en la carta:

[...] muestre más claramente el trabajo del escultor y arroje más luz sobre el extraño simbolismo de esas presencias. A menudo el escultor, a pesar suyo no hace sino ir fijando o escribiendo los signos exteriores de las formas vivientes sin aclarar sin embargo su sentido que permanece oculto, misterioso, arcano (Soto Avendaño, 1937, s/p).

Según expresa el artista, su primer contacto con el territorio le permitió:

[...] tomar conocimiento del maravilloso paisaje que ofrecen las provincias nor- teñas 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; lo que es natural si la ley biológica de medio y ambiente que preconizara Taine en sus conferencias sobre filosofía del arte, es aceptable y si aquellas profundas palabras que Eliseo Reclus pusiera como portada a su grande obra 'El hombre y la tierra', deben conceptuarse como verdaderas (Soto Avendaño, 1937, s/p).

Resulta interesante la postura que adquiere el artista frente a su objeto de observación, al advertir en ella trazos del pensamiento positivista que fuera dominante fundamentalmente en el ambiente científico decimonónico. El escultor cita al filósofo e historiador francés Hipólito Taine, cuyo pensamiento se inscribe dentro del movimiento positivista y para quien la observación constituye la única vía que permite llegar al conocimiento del hombre. Según el filósofo francés, las cualidades morales de un pueblo quedan determinadas por tres leyes sociales, o tres fuerzas primordiales: raza, medio y momento. Con raza se refiere Taine a ciertas disposiciones innatas y hereditarias propias de cada pueblo, como una huella primitiva que persiste con el tiempo. Sobre esta naturaleza primitiva, el medio y el tiempo trazan las huellas secundarias y producen un carácter dado a un pueblo. El medio, es decir el clima, la geografía, el aire, sus paisajes, los alimentos, todo ello produce un sistema de necesidades diferentes, así como costumbres diferentes, y aptitudes diferentes (Taine [1864], 1955). Al igual que Taine, Soto Avendaño ve en las potencias exteriores las fuerzas que

"CABEZAS DEL MONUMENTO A LA INDEPENDENCIA" (*Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas*, s/f, p. 2)

moldean la interioridad del hombre americano, interioridad marcada por su raza.

El artista describe la impresión que causó en su conciencia la sensible observación que practicó al tomar contacto por primera vez con esos hombres y poder así modelar las cabezas de indios y gauchos. Hizo toda una descripción tanto de su fisonomía como del carácter que él interpreta como moldeado por el medio hostil y bravío y por las condiciones de lucha con las fuerzas y elementos de la naturaleza en la que desarrollan su jornada.

Yo señor Director, como otros artistas 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 [...] al tratar de fijar por medio del modelado la singular estructura de esas cabezas de indios y de gauchos tuve noción clara y adquirí conciencia de los poderes y las fuerzas naturales que actúan ocultas en el hombre americano y cuya expresión o figuración externa eran esas vigorosas formas, eran esos huesos robustos y fuertes que forman el esqueleto, los pómulos protuberantes, el maxilar recio, el mentón fuerte, el prognatismo de la mandíbula, eran los maseteros desarrollados por el ejercicio de mantener los dientes apretados, era el frontal contraído por la atención, el ojo despierto y avisor, el mirar cejijunto, penetrante en el piramidal contraído da una fuerte expresión de fiereza contenida, de voluntad irreductible de firmeza avasalladora (Soto Avendaño, 1937, s/p).

En relación a las piezas adquiridas por el MLP, Soto Avendaño escribe:

Las cabezas de indios que mostrará al público el Museo han sido realizadas en Humahuaca, Caleta y el Aguilar. – Las cabezas de gauchos respectivamente en las estancias de don Indalecio Gomez en Pampa Grande sobre el Aconquija y en la estancia del Diputado Nacional Dr. Abel Gomez Rincón en Yatasto, Salta, a poca distancia del Río de las Piedras. Tres de ellos son domadores de potros los otros dos remeseros o mensuales como allí los llaman (Soto Avendaño, 1937, s/p).

Las piezas moldeadas son retratos que incluyen cabeza y cuello. En algunos casos aparece parte del torso, pudiendo considerárselos bustos. Están fundidos en una sola pieza de bronce como escultura de bulto. En ellas el artista grabó su firma, lugar y fecha. También aparece grabado en el bronce la siguiente inscripción “FCION H. CAMPAIOLA. B.A.” que probablemente corresponde al sello del taller de fundición.

La notable individualidad que varios de estos retratos ofrecen se devela en el esmerado esfuerzo por representar los rasgos fisonómicos de los modelos. En palabras del propio artista, y, en clara concordancia con el pensamiento taineano: “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), “Amo la verdad sobre todo [...] es lo que busco, lo que quiero fijar en cada estatua” (*Vida y Obra de Ernesto Soto Avendaño*, s/f). Los cabellos texturados, las profundas arrugas, los surcos de la papada, las marcadas ojeras, las cejas levantadas, el entrecejo fruncido, el detalle de la barba y bigotes logrados a través de la textura, marcados tendones y venas en el cuello, vigorosas mandíbulas, prominentes pómulos y hundidas frentes, todo ello acentuado por el juego de luces y sombras (Figs. 1-10), confiere a los retratos un sensible realismo, que no oculta ni emociones, ni las marcas del tiempo. Aunque la mayoría son frontales, en algunos de ellos una leve inflexión del mentón hacia abajo, o un leve giro del cuello, logran aumentar la expresividad. Algunos retratos, como el de *Don Marcos Liendro* (Fig. 1), se destacan por su gran expresividad e inclusive dramatismo, que se advierte no sólo en la profundidad de las marcas que el tiempo ha dejado como arrugas, sino en sus cejas arqueadas, músculos tensos que se adivinan bajo la piel de la frente, entrecejo contraído y mirada entrecerrada.



FIGURA 1. Ernesto Soto Avendaño, *Don Marcos Liendro*, Domador, Pampa Grande (Salta) 1935, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

Asimismo, el escultor practica una cuidada observación de la indumentaria del indio y del gaucho que reproduce en algunos de los retratos. El domador *Don Florencio Velázquez* (Fig. 2) porta un sombrero de ala y plegada mediante un botón en la copa que sirve para prender el ala en la parte de la frente para que la misma no estorbe la vista. El sombrero se sujeta por medio de unas tiras de cuero atadas por debajo del labio.¹²

En particular, tres de las cabezas que retratan indios, recibieron un tratamiento formal diferente que las aleja del realismo de los restantes retratos. Nos referimos a *Joven India de Humahuaca* (Fig. 3), a *Chango de Caleta* (Fig. 4) y a *Indio del Altiplano* (Fig. 5).



FIGURA 2. Ernesto Soto Avendaño, *Don Florencio Velázquez, Domador*, Yatasto (Salta), 1935, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

12 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 corregido 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).



FIGURA 3. Ernesto Soto Avendaño, *Joven India de Humahuaca*, Jujuy, 1933, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.



FIGURA 4. Ernesto Soto Avendaño, *Chango de Caleté*, Jujuy, 1933/1934, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

El retrato de la *Joven India de Humahuaca* (Fig. 3) destaca por los rasgos apacibles, una superficie que, aunque de intencionada textura, ofrece escasos contrastes, con ciertas líneas que permiten destacar labios, ojos y cejas. Con estas suaves líneas logra transmitir la juventud de la modelo.¹³ El tratamiento texturado se aplica de igual manera a toda la superficie, tanto la piel como el cabello y la trenza, por lo que nos hace pensar que se trata de una decisión del artista que se aplica como forma de acabado y no como un medio para representar verosímilmente detalles naturalistas.



FIGURA 5 . Ernesto Soto Avendaño, *Indio del Altiplano*, Jujuy, 1933, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

13 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, p. 3).

Chango de Calete (Fig. 4) también de rasgos apacibles, y superficie de escasos contrastes, refleja la juventud del retratado. Sin embargo, la postura asimétrica de la cabeza, que se inclina hacia un costado y se eleva junto con la mirada, así como los labios apenas entreabiertos le confieren a la obra mayor dinamismo y expresividad, dotándolo de cierta sensualidad. La superficie resulta más lisa que en el caso de la joven india, evidenciándose un texturado mayor sólo en la zona del torso.

En cuanto al *Indio del Altiplano* (Fig. 5) destaca la expresividad lograda a través de su boca entreabierta y sus ojos entrecerrados, así como una leve elevación del mentón. Nótese que porta un gorro con orejeras, probablemente se trate de un *chullo*.¹⁴

Para Soto Avendaño, su trabajo solo puede fijar “los signos exteriores de las formas vivientes”, sin por ello poder descubrir el sentido mismo que, según el autor “permanece oculto, misterioso, arcano” (Soto Avendaño, 1937, s/p). Esta idea del artista resulta coherente con el resultado de un análisis formal de las diez cabezas. La esmerada intención de reproducir fielmente los rasgos fisonómicos, no deviene en un retrato cientificista, frío o inexpressivo. Más bien todo lo contrario, son las elecciones formales del artista 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 en el hombre americano.

El historiador León Pagano así sintetizaba el trabajo artístico de este conjunto de cabezas, a las que citaba como *ejemplares de la raza*: “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).

Desde el punto de vista iconográfico, estas cabezas en su conjunto pueden comprenderse dentro de lo que se denomina tipos regionales.

Abordar las posibles significaciones que disparan estas imágenes de indios y gauchos, tanto en el ámbito artístico como en el científico, entraña conocer el contexto histórico cultural y científico en que se gestaron.

Las primeras décadas del siglo veinte estuvieron signadas por los conflictos originados en el aluvión inmigratorio que desde fines del siglo anterior venía modificando el paisaje social y cultural de una nación en formación.

14 Chullo: (Del quechua *chúllu*). Gorro con orejeras, tejido en lana, con dibujos multicolores, usado en las regiones andinas para protegerse del frío. Es originario del altiplano andino del Perú. Expandido también en Chile, Bolivia, Argentina y Ecuador, donde se le usa para protegerse del inclemente frío de la puna.



FIGURA 6. Ernesto Soto Avendaño, *Don Miguel Ríos, Domador*, Pampa Grande (Salta), 1935, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

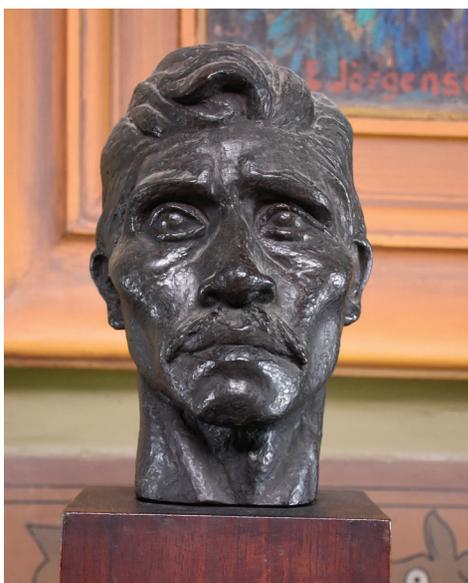


FIGURA 7. Ernesto Soto Avendaño, *Don Felipe Maidana, Domador*, Pampa Grande (Salta), Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

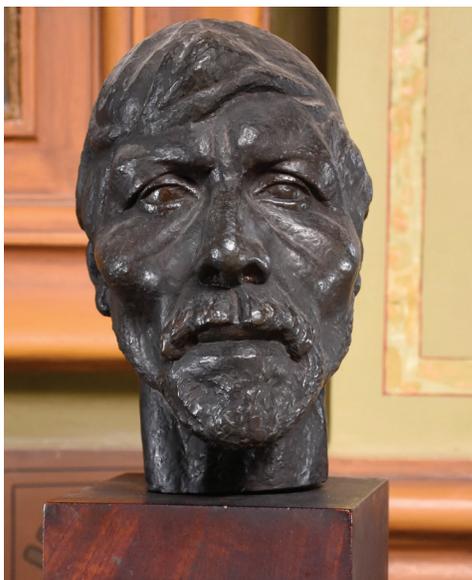


FIGURA 8. Ernesto Soto Avendaño, *Don Gregorio Espinosa, Remesero, Yatasto (Salta)*, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

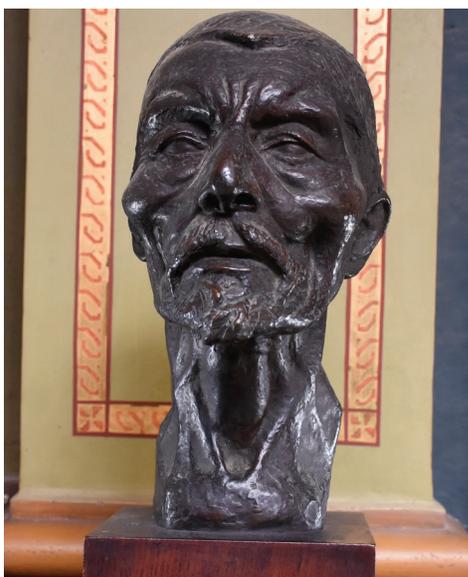


FIGURA 9. Ernesto Soto Avendaño, *Viejo Indio del Aguilar, Jujuy*, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

La cuestión del arte nacional quedó atravesada por los intereses ideológicos de una élite que buscaba crear una identidad construyendo una imagen de *lo argentino*, con el objeto de lograr una homogeneización de la población, cuya identidad se veía afectada por la masiva inmigración europea.

La cultura hegemónica del nacionalismo fijó los lineamientos doctrinarios que habrían de imponerse en el campo artístico, y fueron estos criterios los que imperaron en el Salón Nacional durante la década de 1920 (Wechsler, 1990). El reglamento de esta institución, escrito por Cupertino del Campo, privilegiaba a las obras de carácter nacional a la hora de otorgar los premios. Así y todo, el porcentaje de obras de carácter nativista no llegaría al 10% en las obras del Salón Nacional entre los años 1911 y 1945 (Penhos, 1993). Con la categoría *nativismo* se refiere a un conjunto de valores vinculados a la tierra y a la tradición, dignos de ser rescatados por medio de la imagen ya sea en paisajes, costumbres, tradiciones y tipos humanos (Penhos, 1993). En realidad, se podría hablar de una serie de categorías como indianismo, indigenismo, nativismo, criollismo, que englobaban diferentes tendencias y que tendrían en común el rescate de lo local, ya sea el paisaje, las costumbres, tradiciones y los tipos humanos.

Un análisis crítico de estas tendencias estéticas, en relación con el discurso nacionalista vigente, no tardaría en llegar. Penhos, al analizar la presencia de lo nativo en las obras expuestas en el Salón Nacional entre los años 1911 y 1945, señaló que el indio es representado destacando su pasividad, indolencia, resignación, y muchas veces inmerso en una atmósfera deshistorizada (Penhos, 1993), en coincidencia con Diana Wechsler quien señala que “la realidad social o histórica está ausente en las representaciones que se hacen de los *tipos* nacionales” (Wechsler, 1990, p. 95). En esta misma línea, Pablo Fasce, considera sobre el nativismo, “En líneas generales, las investigaciones más recientes coinciden en los términos con los que caracterizan a esta tendencia: estereotipante y retardataria porque ofrece un tratamiento del paisaje y de sus habitantes sin marcas de tiempo, de individualidad ni de conflicto social” (Fasce, 2014a, s/p).

Muchos de los aspectos con los que se calificó al nativismo resultan coincidentes con el discurso nacionalista de la época. Ricardo Rojas creó el concepto de indianismo, al entender éste como una fuerza elemental que impulsa la defensa de la patria. La herencia espiritual, nos provee la conciencia de la propia tierra, la emoción territorial, así como nos liga con el linaje más antiguo de las poblaciones del continente americano. Pero el escritor entendió al indio, no como una presencia concreta con una realidad dramática, sino como una referencia espiritual que llegaba del pasado. Para Rojas, el indígena era pasado (Lagos, 2014).

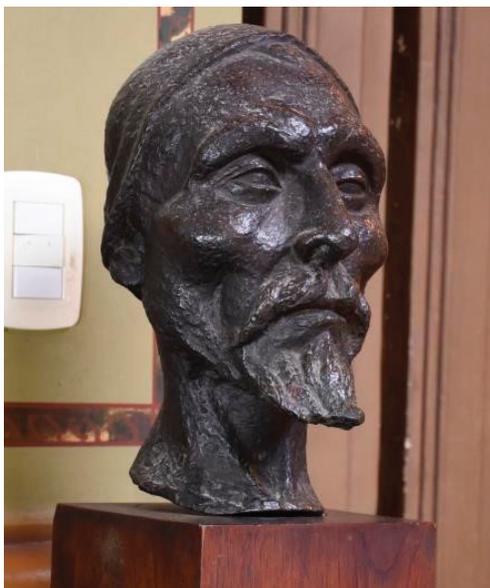


FIGURA 10. Ernesto Soto Avendaño, *Viejo Indio del Aguilar*, Jujuy, Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del MLP.

“La visión idealizadora del pasado indígena, el escamoteo de un tiempo y lugar precisos en las representaciones expresan algunos puntos de contacto entre gran parte de las obras de los salones y los escritos de Rojas” (Penhos, 1993, p. 30). De todos modos, Penhos en su estudio sobre las obras del Salón también analiza las discrepancias con el nacionalismo cultural, destacando aquellas iconografías que mostraban un cambio en la percepción y valoración del indígena. La obra de Soto Avendaño hay que analizarla dentro de este contexto.

Se podría decir que, su obra mayúscula, el Monumento a los Héroes de la Independencia de la Quebrada de Humahuaca, emparentada en sus orígenes con las cabezas adquiridas por el MLP, se ajusta a la doctrina euríndica, de emoción indígena y técnica europea. Se la ha identificado tanto con el nativismo como con el americanismo, dos tendencias que comparten elementos en común. Roberto Amigo calificó a nuestro artista como “representante de la recuperación del pasado americano” (Amigo y Díaz Ruiz, 2019, p. 19), al identificar al americanismo como “una afirmación en disputa que se sostiene en categorías diversas, entre ellas: eurindia, indianismo, incaísmo, nativismo e indigenismo” (Amigo, 2014, p. 31).

Ya hemos señalado que entre el nativismo como categoría estética y el nacionalismo cultural de Rojas hay ciertos puntos de contacto. El

nacionalismo de Rojas vinculó el alma nacional al territorio, la raza y la memoria de los pueblos. Pero, para Rojas el indígena era pasado, sólo su herencia era espiritual. Con ello contrasta la intención del escultor. Lejos del tratamiento acrítico, atemporal, estereotipante y sin conflicto asociado con el nativismo, el fuerte compromiso del artista para lograr la captación psicológica de sus retratados, a través de un lenguaje realista y de gran expresividad lo apartan de la “visión desnaturalizadora que tipifica los modelos a partir de la norma que los convierte a todos en imágenes agradables a la mirada burguesa, que busca reconocer a su patria y reconocerse en esas estampas atemporales”, según Wechsler caracteriza el rumbo estético del nacionalismo tradicionalista (Wechsler, 1999, p. 309). En este mismo sentido, Pablo Fasce reconoce en la obra de Soto Avendaño, “el elemento racial indígena como un factor de vínculo con el pasado, pero también *con el presente* y la esencia de la identidad argentina” (Fasce, 2017, p. 198, el resaltado es nuestro).

Las propias palabras del artista confirman su sensibilidad humana cuando describe al gaucha *Don Marcos Liendro* (Fig. 1) con estas palabras:

Quando se le mira caminar a pie, enhiesto, no parece que esta vida forzosamente dura y llena de sufrimientos, haya dejado mayores huellas en esta naturaleza recia y bravía. Sólo cuando se le mira el rostro, arado por profundas arrugas y con un dejo amargo en las comisuras de los labios, se advierte bajo esa seriedad hosca y huraña una especie de tristeza que se esfuerza por ocultarse, y cuando la mirada aguda y penetrante del escultor avezado a ver formas y descubrir su sentido, va fijando uno tras otro todos los pequeños detalles que rodean los párpados, cuando observa con detención el ojo, ve tras la mirada vieja y cansada los padecimientos y las agonías de estas vidas acostumbradas a luchar y a vencer (Soto Avendaño, 1942, p. 27).

No olvidemos que el artista vivió la tristeza de una gran soledad interior y supo de las dificultades de la vida luego de arduas faenas, ya sea en la cosecha o en los talleres ferroviarios (Pennington, 1973). Aquella experiencia de sus primeros años, lo acercaría a las penurias de la clase trabajadora y marcaría la gran sensibilidad social de su trayectoria como artista.

Asimismo, “sus lecturas de los grandes maestros como Nietzsche, Emerson, Whitman, Ibsen, Carlyle, le enseñaron el ‘concepto pagano de la vida’, opuesto al concepto cristiano y escolástico que había sido la base de su educación” (Pennington, 1973, p. 10). A través de la prosa supo este artista expresar su espíritu profundamente poético y sensible, encontrando en las palabras un medio idóneo de expresión. Así se expresa al enaltecer la figura del *hombre que vive en estado natural*:

El hijo montaraz de los valles y de la montaña vive más en lo infinito que en lo relativo del mundo; más aún: éste es su verdadero estado. Se advierte que esta criatura está ligada por su cordón umbilical a la tierra, cuya fuerza elemental acciona profundamente sobre él e informa la estructura de su religión. Este ser no siente su individualidad, sino que vive al unísono con las cosas que lo rodean y es una de ellas; algo hay en él de hombre árbol o de hombre piedra; por eso en el fondo de sus ojos dormita una luz que es reflejo de las potentes fuerzas que conciertan la vida de la quebrada y al asomarse a ellos, con el afán de investigar se experimenta el estupor que produce el misterio (Soto Avendaño, 1942, p. 36).

En contraste con la mirada telúrica del artista, la arqueología ofrece un panorama diferente, aunque no tan alejado.

Las ciencias y el discurso nacionalista

A inicios del siglo XX se produjeron las primeras investigaciones arqueológicas en la zona de la Quebrada de Humahuaca. Luego de una primera campaña conformada por los científicos suecos, los argentinos Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti, iniciaron las primeras excavaciones sistemáticas.¹⁵

En esta misma época, la arqueología terminaba de definir a su objeto de estudio como aquellas culturas ya extintas y sin escritura, cuyo conocimiento se aseguraba a través del estudio de su cultura material.

En el contexto de época, tanto la disciplina arqueológica como la antropología jugaron un papel activo en la consolidación del discurso nacionalista (Mancini, 2016). La autora citada analizó el caso de la Quebrada de Humahuaca destacando la contribución que realizaron los científicos de esas disciplinas en la apropiación simbólica y concreta de los *sitios arqueológicos* otrora habitados por las antiguas poblaciones prehispánicas. La arqueología, con el estudio de la cultura material venía a subsanar la falta de conocimiento de la cultura *espiritual* (mental) y de las peculiaridades raciales de las poblaciones originarias; dado que “carentes de registros escritos, sin signos gráficos como los mayas de Yucatán o los aztecas de México, con tradiciones históricas válidas solo para el Perú, el conocimiento solo podía proceder de las excavaciones arqueológicas” (Podgorny, 2004, p. 164). A diferencia de lo que ocurría con el material viviente, que corría el riesgo de perderse contaminado por la cultura de los blancos; las tribus del pasado estaban protegidas por

15 La mayoría de los estudios sobre la historia de las investigaciones arqueológicas de la Quebrada coinciden en considerar como la primera expedición a la realizada por un equipo sueco en 1901, dirigida por Adolf E. Nordenskiöld e integrada por Eric Boman y George von Rosen (Mancini, 2016).

sus tumbas. Y el objetivo del estudio de su cultura era:

...dar un cuadro lo más exacto posible de la misma en el momento del descubrimiento de América tratando de eliminar todos aquellos elementos de cultura adoptados con posterioridad. La reconstrucción de la cultura indígena verdadera traía como consecuencia la posibilidad de comprobar cuán lejos esta había llegado en su propio desarrollo antes de la llegada del hombre blanco (Podgorny, 2004, p. 165).

En este contexto no sorprende la consideración de Debenedetti que en 1918 escribía “la Quebrada de Humahuaca debe ser considerada, desde un punto de vista arqueológico, como un vasto osario de culturas extinguidas...” (Debenedetti, 1918, citado por Mancini, 2016, p. 348) y que: “no habrá contendientes en el reparto de la herencia indígena: la ciencia será su única y universal heredera” (Debenedetti, 1917, citado por Mancini, 2016, p. 335).

El debate científico de la época en la arqueología americana en general y argentina en especial, se vincula con el pensamiento nacionalista. Recordemos que Rojas, de manera concordante, se propuso rescatar al indio como una referencia espiritual que llegaba del pasado, antes que como una presencia contemporánea concreta (Funes y Ansaldi, 2004, citado en Adamovsky, 2016, p. 3). Esta ligazón aparece palmariamente en la temprana publicación *Los aborígenes argentinos* (1910), donde dos miembros del MLP, Félix Outes, antropólogo, secretario y director de publicaciones y Carlos Bruch, jefe de la División Zoología presentan el primer manual de síntesis sobre los pueblos indígenas argentinos. En el prefacio retoman una frase de Ricardo Rojas: “esta restauración del propio pasado histórico, debe hacerse para definir nuestra personalidad y vislumbrar su destino” (Outes y Bruch, 1910, p. 5; citado en Podgorny, 2001, p. 15). Editado con el formato de los manuales escolares, tuvo gran difusión con varias ediciones hasta 1950. El libro resume con documentos gráficos “los antecedentes reunidos hasta ahora a propósito de los habitantes prehistóricos de la República, los que existían en el momento de la conquista y los que aún subsisten, precariamente, en algunas localidades lejanas” (Outes y Bruch 1910, p. 5; citado en Podgorny, 2001, p. 15). Los autores señalan el poco conocimiento que se poseía de algunas de las *viejas culturas* como consecuencia del estado de los estudios en ese momento. Los pueblos aborígenes son descriptos por sus caracteres físicos, aspecto exterior, lengua, usos y costumbres. La descripción se hace en tiempo pasado, a pesar de que se aclara su estado actual y se reconoce la supervivencia de los indígenas. Esto concuerda con la idea de una prístina pureza indígena, cuyos descendientes contemporáneos a Outes y Bruch, ya no comparten (Podgorny, 2001).

Las supervivencias culturales en los indígenas contemporáneos sobreviven precariamente y se hallan contaminadas y corrompidas, de tal modo que no es posible atribuirles la misma dimensión cultural que a aquellas *viejas culturas* arqueológicas.

De todos modos, los arqueólogos reconocen ciertas supervivencias reinantes heredadas desde siglos, pero más bien como fuente de conflictos en el trabajo de campo, entre ellas las *supersticiones* que perdían su interés científico para ser simplemente un escollo a superar:

[...] junto con la descripción de los obstáculos que las *supersticiones* de los lugareños imponían al normal desarrollo de las excavaciones, Ambrosetti no dejaba de reconocer el derecho de los campesinos a resistirse a la *profanación científica*, resistencia que él buscaba superar mediante un esfuerzo *diplomático* de persuasión (Nastri, 2014, p. 262).

Se hace claro que la perspectiva teórica de la arqueología de la época se vincula con las tendencias nacionalistas si prestamos atención a su práctica:

A principios de este siglo, 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).¹⁶

Precisamente, la arqueología alcanzó importancia histórica por la búsqueda de series con las que sistematizar las secuencias culturales prehispánicas (Politis, 2005).

A su vez, los enlaces con el nacionalismo, coinciden y resuenan con la corriente histórico-cultural en antropología que se arraigará fuertemente en el país entre 1920 y 1970:

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).¹⁷

Estas ideas provenientes de la Escuela de Viena de antropología, basadas en el llamado *Método Histórico-Cultural*, comenzaron a expandirse

16 "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, como se citó en Politis, 2005, p. 197) Todas las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario.

17 "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).

en la Argentina a través de conferencias, artículos y libros escritos en español por José Imbelloni. A partir de 1920, este Doctor en Ciencias Naturales que había estudiado en Italia, ejerció una importante influencia en las sucesivas generaciones de antropólogos argentinos.

El objetivo principal de la corriente fomentada por Imbelloni era proveer una idea sobre las relaciones entre el hombre y la civilización y para llegar a ello proponía tres características principales en la definición de las culturas: “(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). Según esta definición, la cultura era considerada un *tipo* de civilización que implicaba un territorio y una cultura –patrimonio– material (Politis, 2005); es decir, “una entidad abstracta [ontológica] y potencial del espíritu humano de una sociedad humana organizada” (Podgorny, 2002, p. 16).

Esta tendencia, también conocida como difusionismo, se concentraba en el estudio de culturas que desarrollaban invenciones independientes o paralelas, o también en la identificación de centros desde los cuales se difundían invenciones materiales o simbólicas por guerra, migración o contactos. Articulaba en la diacronía y la sincronía los centros culturales y sus periferias, y en base a ello podía construir una secuencia temporal donde ciertas invenciones más antiguas se correspondían con un centro de creación cultural original. Es decir, que la difusión de rasgos culturales, la construcción de secuencias, y la definición de tipos de ‘civilización’ son centrales a este enfoque en antropología.

En el marco de la teoría arqueológica reseñada podemos ubicar al arqueólogo Fernando Márquez Miranda, con quien Soto Avendaño viajó al norte argentino, y a Milcíades Vignati en la década de 1930. Estos dos profesores del museo, como Jefes de Departamento, imprimieron con fuerza sus concepciones de la práctica arqueológica y antropológica. Entre sus funciones estaba la de admitir o rechazar donaciones y compras de colecciones (Pupio, 2011) como es el caso de las cabezas.

El conjunto escultórico fue adquirido por el MLP en 1936 y se decidió exhibirlo con la distribución de las cabezas en la rotonda del primer piso del edificio.¹⁸ La elección de este lugar puede interpretarse en relación con el plan del fundador del museo, Francisco Moreno. Éste

18 Si bien es la dirección del MLP la que decide el lugar de ubicación del conjunto escultórico; Soto Avendaño es consultado acerca de las placas de bronce que ilustraron con sus títulos las respectivas cabezas. El MLP le envía al escultor 16 distintos modelos para que aquél elija el más adecuado (*Carta del secretario del MLP al Profesor Ernesto Soto Avendaño, La Plata diciembre 19 de 1936*).

deseaba conformar un museo general con dos finalidades fundamentales, por un lado, la instrucción pública, y por el otro la investigación en historia natural. Como museo de ciencias naturales debía incluir la historia propia del territorio provincial, pero también el nacional y el americano y los logros de la ciencia; y como espacio dedicado a la instrucción de los habitantes de la provincia, tenía que mostrar, a su vez, los logros de la industria, el comercio y el arte. La teoría de la evolución será la forma de integrar estos contenidos y plasmarla en la materialidad del edificio. Para el propósito de Moreno, la planta circular del edificio y sus recorridos eran esenciales para poder conjugar las ideas de evolución y progreso indefinido. La organización del museo y la forma de exhibición debían permitir que el visitante viera allí su árbol genealógico completo. Las galerías de exhibición se encuentran en la gran rotonda central, un espacio jerarquizado donde, al decir de Moreno “nace y concluye la vida...” (Riccardi, 1990, p. 3)

En ese espacio central una serie de pinturas murales que representan animales prehistóricos hoy extintos, paisajes geológicos, y escenas de la vida cotidiana del hombre primitivo del territorio argentino ofrecen una interpretación científica del material expuesto a lo largo del recorrido de las salas (Podgorny, 1995). La inclusión de las bellas artes se explica por la intención de Moreno de incluirlas como etapa culminante de los logros humanos.

Las cabezas ubicadas en ese contexto jerarquizado, conforman un eslabón más en la cadena evolutiva que concatena en el territorio natural los tiempos prehistóricos con el tiempo presente.

Ahora bien, más allá de la cualidad y valía artística de las obras, nos preguntamos por el sentido que asumieron estas cabezas al ser adquiridas por el MLP. El interés de la institución por el conjunto escultórico quedó plasmado en la Memoria del Museo del año 1936: “Esta adquisición representa para el Instituto la incorporación a sus colecciones de materiales de gran valor etnográfico, tratándose como se trata, por otra parte, de piezas únicas” (Museo de La Plata, 1936, p. 79). Asimismo, unos años más tarde se agregaría que estas cabezas, junto con otras realizadas por el artista Franco Furfaro, poseen “valor científico y artístico” (Museo de La Plata, 1939, p. 135).

Entendemos que tanto Márquez Miranda como Vignati, tuvieron un rol decisivo en la adquisición de las cabezas, ya que como Jefes de Departamento eran los referentes para la consulta y toma de decisiones al respecto. En este sentido interpretamos que los dos científicos podrían haber coincidido en apreciar la cualidad tipológica cultural sintetizada por las cabezas de Soto Avendaño. Como ya indicamos, los

antropólogos pueden ser inscriptos en la corriente teórica de la escuela histórico-cultural, para la cual la determinación y definición de tipos de civilización es su principal objetivo. Y es posible entonces que, la acertada caracterización física de los descendientes regionales de las antiguas culturas prehispánicas haya sido uno de los aspectos más apreciados por estos científicos al momento de decidir la adquisición de las cabezas. Por lo que el valor etnográfico de las esculturas empata con el artístico (*ser piezas únicas*).

A esto podemos agregar que Vignati desaprobaba la estampa alterada de figuras que pretendan representar un tipo cultural en lugar de otro:

En el campo de nuestra etnografía, solo se había puesto en práctica la fácil adaptación de una figura atribuyéndola a una finalidad distinta a su verdadera procedencia. Ese tipo tan particular de engaño, realizado, por cierto, sin mayores consecuencias, tenía sus especímenes más caracterizados en estampar la muy conocida figura de un indio ona como la de un michilingue, o la de proporcionar un paisaje del delta paranaense como si fuera del Chaco (Vignati, 1944).

A su vez, este vínculo ineludible entre el área o región geográfica y el tipo étnico se asentaba en la Antropogeografía, para la cual el peso geográfico se concreta como determinaciones mesológicas. Y precisamente una de las reglas que condicionaron el estudio de los pueblos originarios de Argentina en la década de 1930, fue la determinación geográfica en la disposición de los tipos humanos (Podgorny, 2002, p. 14).

En clave artística y científica las cabezas son leídas como una galería de tipos regionales, una serie tipológica que se encuadra dentro de otra más general que es la de los tipos humanos. Interpretamos entonces que la adquisición de estas cabezas por parte del museo genera una suerte de operación que podríamos resumir en un cambio semántico: héroes legendarios devenidos a tipos regionales-culturales.

Y esta operación no está alejada de las propias consideraciones de la antropología respecto del rol destacado que los pueblos originarios tuvieron en la defensa del territorio. En este momento se hace más evidente el pasaje de los pueblos originarios a la historia de la civilización nacional. Definidos como héroes, identificados con el territorio, los indígenas son incorporados a los capítulos iniciales de esta Nación Argentina, que vive desde un tiempo inmemorial (Podgorny, 2002, p. 9). El antropólogo Roberto Lehmann-Nitsche, Jefe del Departamento de Antropología del MLP entre 1897 y 1930, destacaba la valía de algunos esqueletos exhibidos en las vitrinas del museo, como

el cacique Inacayal; su mujer Margarita, hija del cacique Foyel, como representantes de los antiguos señores de las pampas y San Slick, un indio tehuelche que trataba con el [explorador] Musters. Cuyos restos conformaban un panteón

de héroes autóctonos que defendieron el suelo patrio de la pampa contra los intrusos invasores de raza ajena ('huinca') (Lehmann-Nitsche, 1927, p. 257, como se citó en Podgorny, 2002 p. 9).

Reflexiones finales

Al igual que muchos artistas de la época, Soto Avendaño se inserta en la corriente de aquellos que, por medio de la pintura de paisajes, temas folklóricos o tipos regionales, buscaba producir aquello que la crítica en su época consideró como el verdadero arte nacional. Dentro de esta generación de intelectuales y artistas muchos de ellos manifestaron un profundo interés por los indígenas, incluyéndolos como protagonistas de sus obras de arte (Mancini, 2016). No obstante, lo indígena cobraba sentido en tanto y en cuanto se combinara con lo hispano en pos de lograr un “equilibrio de todas las fuerzas progenitoras, dentro de la emoción territorial” (Rojas, 1910, citado por Lagos, 2014). De esta manera, como sostiene Fasce, el pasado precolombino se actualizaba en “el proceso de construcción de la nueva identidad moderna [...] se evidencia una valoración positiva del indio, al que se asocia con valores de la sensibilidad estética que son postulados como atemporales” (Fasce, 2014b, p. 38). En consecuencia, el indígena era representado de forma atemporal, o de un tiempo pasado, de forma tal que no entrara en conflicto con la identidad nacional que se buscaba legitimar (Mancini, 2016, p. 349).

Consideramos que existen diferencias en las decisiones estilísticas y compositivas tomadas por el escultor a la hora de afrontar ambas obras, la del Monumento y la de las cabezas de indios y gauchos adquiridas por el MLP. En cuanto a la primera se advierte en la figura de los gauchos un dinamismo y actitud de lucha propias de la heroicidad de su gesta. En cuanto a los indios del monumento, hay una intención de dotar a las figuras de un sentido alegórico, transmisor de una espiritualidad ancestral, que conjuga mejor con la atemporalidad de las tendencias acordes con el nacionalismo.

Por su parte, las cabezas de indios y gauchos modeladas por Soto Avendaño presentan ciertos matices desde nuestro punto de vista. La elección de estilos da a sus figuras un mayor realismo y una presencia más tangible, en consonancia con la valoración del poblador contemporáneo que adivinamos en el propio discurso del artista (Soto Avendaño, 1942). El especial y dedicado tratamiento que el artista imprime a sus retratos, pone de manifiesto su explícita intención de representar al retratado, fácilmente identificable por sus rasgos fisonómicos. Un hecho anecdótico podría sugerirnos la

fuerza retratística con que el escultor dio forma a sus héroes. Al visitar Humahuaca, al bisnieto del artista, Alan Haksten, se le acercó un vendedor de la plaza y le dijo, mirando al monumento, que uno de ellos era su abuelo (A. Haksten, comunicación personal, 30 de septiembre de 2021).

Por otra parte, cabe destacar que es posible notar un tratamiento particular con al menos tres de las cinco cabezas de indios: *Joven India de Humahuaca* (Fig. 3), *Chango de Calete* (Fig. 4) e *Indio del Altiplano* (Fig. 5), procedimiento que las aleja del realismo de las siete restantes. Las sutiles expresiones, tanto en sus miradas de ensoñación como en sus bocas levemente entreabiertas, podrían intentar transmitir un sentido espiritual de las presencias, como si lo que el artista quisiera captar estuviera más allá de lo corpóreo. Así se pronunciaba Soto Avendaño respecto del indio en una conferencia dictada en el año 1941 acerca del Monumento a la Independencia: “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). Esta distancia que capta el artista e intenta transmitirnos, se puede relacionar con la tendencia nativista de rescatar al indígena como presencia espiritual de una cultura ancestral, como transmisor de esa “emoción territorial” que asocia Rojas con el indianismo.

Llama la atención un hecho relacionado con el sitio escogido por el jurado del concurso para el emplazamiento de la obra del Monumento a la Independencia de Soto Avendaño, el cerro Santa Bárbara. Dicho lugar, tal como el mismo artista observó: “fué un enterratorio indígena, un antigal [...] En él los indios depositaban sus muertos, junto con sus vasos, ánforas y hachas de piedra.” (Soto Avendaño, 1942, p. 12). Según Pablo Fasce “no existe prueba arqueológica que permita confirmar esta aseveración” (2017, p. 198). Sin embargo, tal como lo confirman testimonios del lugar, durante las excavaciones para nivelar el terreno y comenzar a cimentar el enorme monumento los restos óseos fueron removidos, muchos en presencia de familiares, y trasladados al nuevo “campo santo” ubicado a cien metros del primero (Elizarián de Aramayo, 2005, citado por Aparicio, 2017, p. 43). La investigadora Mancini (2016) lee este acontecimiento a la luz de las propias reflexiones del escultor, quien concibe a la figura central que corona el conjunto alegórico del monumento, como la nueva y joven nación: “igual a un dios pagano. En él he querido simbolizar la potencialidad del pueblo argentino [...]. Bajo sus pies la tierra está viva, poblada con las grandes formas de su pasado; él, en tanto, tenso el rostro, con total ímpetu, da el grito de independencia que resuena por toda la quebrada” (Soto Avendaño, 1942, p. 20). Mancini considera este pensamiento del

artista inserto “en el nacionalismo [...] que, entre otras cosas, anclaba la identidad a la tierra y lo que surge de ella, elocuente y misterioso a la vez. Así, las poblaciones nativas se convertían en un “objeto” de atracción y estudio para las ciencias y para las artes...” (2016, p. 346). A nuestro entender, no fue el artista el responsable de la elección del sitio de emplazamiento del monumento, de hecho, ello contrasta con la notable sensibilidad manifiesta por el artista, y con el respeto por él demostrado hacia los antiguos y contemporáneos habitantes de estas tierras, respeto que se evidencia en sus discursos (Soto Avendaño, 1942) y en las propias cabezas objeto de este estudio. Más aún, dichas presencias ancestrales concentradas en ese espacio geográfico, el cerro Santa Bárbara, podrían haber funcionado como fuente de inspiración potenciando el mensaje a transmitir, tal como lo admite el artista en el párrafo arriba citado.

En tal caso, podríamos pensar que en Soto Avendaño habría un reconocimiento a la continuidad cultural entre aquellos “primitivos hijos de esas tierras” y aquellos indios que él mismo encontrara “en los más apartado de los cerros, a 10, a veinte leguas de toda población” (Soto Avendaño, 1942, p. 28). Esto se evidencia en una de sus más tempranas conferencias, cuando el monumento era apenas un proyecto, cuando el artista resalta que para su propósito consideró oportuno tomar como fuente “al mismo hombre americano cuyos vástagos permanecen en el norte como últimos reductos de esa vieja y altiva raza indígena” (Soto Avendaño, 1930, p. 18, citado por Fasce, 2017, p. 197).

Aún con sus propios matices, sus últimos gestos ratifican su respeto por los pobladores del noroeste. Para la investigadora Mancini “la obra de Soto Avendaño se puede inscribir en el Nativismo, reflejando en general una postura conservadora” (2016, pp. 346-347). Sin embargo, esta investigadora coincide con la valoración que realiza Fasce cuando considera que el gesto de Soto Avendaño al donar a Tilcara una porción importante de su obra es tal vez “el rasgo más radical del artista: en su decisión de volverse una figura del noroeste, pretendió expandir las redes institucionales hacia lugares que habían sido excluidos de la modernidad artística” (Fasce, 2014b, p. 42). El escultor donó en 1968 a la ciudad de Tilcara, Jujuy, 42 de sus obras. El Museo Ernesto Soto Avendaño fue inaugurado oficialmente años después de la muerte del artista, el 27 de enero de 1974, en la que fuera la casa del Coronel Don Manuel Álvarez Prado, héroe norteño de la Independencia. Asistiendo a su deseo, los restos de Ernesto Soto Avendaño descansan hoy en la ciudad de Tilcara (Fig. 11) (Haksten, comunicación personal, 20 de octubre de 2021).

Como en sus propias esculturas, luces y sombras libran el combate interior en el que se debate el alma del hombre.

Ubicadas en la rotonda del primer piso del MLP, las cabezas vienen a completar la secuencia evolutiva que concatena en el territorio natural los tiempos prehistóricos con el tiempo presente, según el partido conceptual del edificio del museo.



FIGURA 11. Tumba de Ernesto Soto Avendaño, Fotografía de Alan Haksten, Tilcara, s.f.

Referencias bibliográficas

- Amigo, R. (2014). La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo. En *La hora americana 1910-1950* [catálogo de exposición]. MNBA.
- Amigo, R. y Díaz Ruiz, E. (2019). *Barrer* [catálogo de exposición]. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. Disponible en: <<https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo-barrer>> (acceso 20/09/2020).
- Adamovsky, E. (2016). La cultura visual del criollismo: etnicidad, 'color' y nación en las representaciones visuales del criollo en Argentina, c. 1910-1955. *Corpus* 6 (2). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1738>
- Aparicio M. E., Díaz, M. F. y Montenegro, M. (2017). Memoria, celebraciones y paisaje. El monumento a la Independencia como espacio de memoria social. *Estudios ISHiR* 17, 35-51. Disponible en: <<https://web3.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR/article/view/724>>.
- Fasce, P. (2014a). Los museos de Ramoneda y de Soto Avendaño. Tensiones del relato moderno. *Boletín de Arte* 14 (14). Disponible en: <http://sedi-ci.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39889/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (acceso 09/04/2019).
- . (2014b). Una modernidad situada. La obra de Ernesto Soto Avendaño en la región del noroeste argentino. *Estudios sociales del NOA* 13, 33-46. Disponible en: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/529/505>> acceso 09/04/2019).
- . (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.
- Freguelli, J. y Tribiño, A. (1937). Memoria del Museo Correspondiente al año 1936. *Revista del Museo de La Plata*, 13-62. Disponible en: <<https://publicaciones.fcnyu.unlp.edu.ar/rmlp/issue/view/276>>.
- Kuon Arce, E. y Gutiérrez Viñuales, R. (2009). *Cuzco-Buenos Aires: ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Universidad de San Martín de Porres.
- Lagos, G. (2014). El nacionalismo de Ricardo Rojas en tiempos del Centenario (1900-1916). *Cuadernos FHycS-UNJu* 45, 211-225. Disponible en: <<http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/154>>.
- Lehmann-Nitsche, R. (1920). El sombrero chambergo. *The Journal of American Folklore*, 33(127), 81-85. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/535123.pdf>>.

- Mancini, C. E. (2016). El nacionalismo y la consagración de los monumentos en la configuración de la Quebrada de Humahuaca como patrimonio cultural (1900-1950). En *Memorias del Encuentro Latinoamericano del Patrimonio Cultural del Bicentenario* (pp. 329-352). Memorias.
- Márquez Miranda, F. (1939). Cuatro viajes de estudio al más remoto noroeste argentino. *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, Sección Antropología I (6), 93-243. Disponible en: <<https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/issue/view/296>>.
- . (1967). Curriculum Vitae del Profesor Dr. Fernando Márquez Miranda. *Revista RUNA* 10 (1, 2).
- Muñoz, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930*. Fundación OSDE.
- Museo de La Plata (1936). Adquisición de las cabezas escultóricas del profesor Ernesto Soto Avendaño. *Memorias del Museo correspondiente al año 1936* (pp. 79-82). Talleres del Museo.
- . (1939). El conjunto escultórico de cabezas adquiridas por el Museo de La Plata. *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, 135-138. Disponible en: <<https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/issue/view/297>>.
- Nastri, J. (2014). Investigadores, habitantes y restos arqueológicos. En *Multivocalidad y activaciones patrimoniales en arqueología. Perspectivas desde Sudamérica* (pp. 257-285).
- Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos*. L'Amateur.
- Penhos, M. (1993). Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945). En *5º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Pennington, I. E. (1973). *Vida y Obra. Seminario de Arte Argentino*, Archivo Ernesto Soto Avendaño.
- Podgorny, I. (1995). De razón a Facultad: Ideas acerca de las funciones del Museo de la Plata en el período 1890-1918. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre* 22, 89-104. <https://doi.org/10.34096/runa.v22i1.1318>
- . (2001). La Clasificación de los restos arqueológicos en la Argentina, 1880-1940. Primera Parte: La diversidad cultural. *Saber y Tiempo. Revista de historia de la ciencia* 12, 5-26.
- . (2002). La clasificación de los restos arqueológicos en Argentina, 1880-1940. Segunda parte: Algunos hitos de las décadas de 1920 y 1930. *Saber y Tiempo. Revista de historia de la ciencia*.
- . (2004). Tocar para creer. La Arqueología en la Argentina, 1910-1940. *Anales del Museo de América* (pp. 147-182). Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/111336>>.

- Politis, G. (2005). The Socio-politics of development of Archaeology in Hispanic South America. En P. Ucko. (Ed.), *Theory in Archaeology. A world perspective* (pp. 194-231). Routledge.
- Pupio, M. A. (2011). Coleccionistas, aficionados y arqueólogos en la conformación de las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata, Argentina (1930-1950). En M. M. Lopes y A. Heizer (Orgs.), *Coleccionismos, prácticas de campo e representações* (pp. 269-280). Disponible en: <<http://books.scielo.org/id/rk6rq/pdf/lopes-9788578791179-22.pdf>>.
- Riccardi A. C. (1990). Las ideas de ciencia y naturaleza que dieron origen al Museo de La Plata. *Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Serie Técnica y Didáctica* 18.
- Soprano, G. (2014). Lecturas, interpretaciones y usos de la 'Escuela Histórico- Cultural' en la producción arqueológica y etnográfica de Fernando Márquez Miranda. En R. Guber (Comp.), *Antropologías argentinas: determinaciones, creatividad y disciplinamientos en el estudio nativo de la alteridad* (pp. 87-128). Al Margen.
- Soto Avendaño, E. (1942). El monumento a la Independencia en Humahuaca, Buenos Aires, *Liga Argentina de Educación*.
- Taine, H. [1864] (1955). *Introducción a la Historia de la Literatura Inglesa*. Aguilar.
- Vignati, M. A. (1944). Falacias iconográficas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* tomo 4, 259-266. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25463>>.
- Wechsler, D. (1990). Salón de Bellas Artes, promotor de vocaciones nacionalistas (1920-1930). En 2° *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 88-102). CAIA.
- . (1999). Impacto y Matices de una Modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En J. E. Burucúa (Ed.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política* (pp. 269-314).

Referencias documentales

- Carta del secretario del MLP al Profesor Ernesto Soto Avendaño*, La Plata diciembre 19 de 1936". [carta], Archivo Histórico del Museo de La Plata, SotoA_19_12_1936_LCopiadornº34_S.12, folio 290
- Índice cronológico de las obras de Ernesto Soto Avendaño. Obras fechadas* (s/f). Archivo Ernesto Soto Avendaño.
- Memoria del Colegio Nacional año 1924*, Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata.
- Soto Avendaño, E. (8 de marzo de 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.

—. (1950, 6 de mayo). *Ernesto Soto Avendaño al Sr. Director del Colegio Nacional de la Universidad de La Plata, Dr. José Armando Seco Villalba, 6 de mayo de 1950* [carta], Archivo del Colegio Nacional de La Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

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

Vida y Obra de Ernesto Soto Avendaño (s/f.). Archivo Ernesto Soto Avendaño.

Anexo

Las 10 cabezas obras del escultor Soto Avendaño

En la siguiente lista se indican las 10 obras adquiridas por el MLP, numeradas y nominadas según se detalla a en las Memorias del Museo de La Plata (Museo de La Plata, 1936, p. 82):

DON MARCOS LIENDRO Domador. Pampa Grande (Salta)

DON FELIPE MAIDANA Domador. Pampa Grande (Salta)

DON MIGUEL RÍOS Domador. Pampa Grande (Salta)

DON GREGORIO ESPINOSA Remesero. Yatasto (Salta)

DON FLORENCIO VELÁZQUEZ Domador. Yatasto (Salta)

VIEJO INDIO DEL AGUILAR. Jujuy

JOVEN INDIA DE HUMAUACA. Jujuy

CHANGO DE CALETE. Jujuy

INDIO DE APARZO. Jujuy

INDIO DEL ALTIPLANO. Jujuy

Biografía de las autoras

Marcela Andruchow. Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Artes, UNLP y Museóloga, I.S.F.D y T. N° 8, Prov. de Bs As. Profesora Titular de Museología I y Museología II, Facultad de Artes, UNLP; y Profesora Adjunta en Historia Sociocultural del Arte, DAM, UNA. Es docente-Investigadora categoría 2. Subdirectora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, coordinadora de la Biblioteca y el Archivo y Centro de Documentación de IHAAA, FAD, UNLP. Dirige proyectos de investigación de colecciones de arte en museos e integra el proyecto Digitalización de bienes culturales mediante imágenes 3D, LALFI-CIOp (CIC-CONICET-UNLP). Ha publicado artículos de investigación de colecciones de arte, arte y patrimonio funerario y conservación y digitalización del patrimonio cultural en museos; y es compiladora del libro Colección de obras de la Facultad de Artes. Catálogo razonado y estudios críticos (2020).

Julieta Zulema Vernieri. Licenciada y Profesora en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es docente-Investigadora categoría 3. Codirige el proyecto de incentivos: “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales-UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras”.