

Los museos de Ramoneda y de Soto Avendaño

Tensiones del relato moderno

Pablo Fasce

pablo_fasce@gmail.com

Instituto de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de General San Martín

Resumen

El trabajo aborda la trayectoria de los artistas Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el contexto de la modernidad estética en la Argentina. En el análisis se busca destacar el rol de ambos artistas como dinamizadores culturales en el contexto de la provincia de Jujuy a partir de la creación del Museo Francisco Ramoneda, en Humahuaca, y del Museo Soto Avendaño, en Tilcara. En el texto se sostiene, como hipótesis principal, que en el accionar de estos artistas, en diálogo con su contexto, puede encontrarse un nuevo sentido para el término *Modernidad*, pasado por alto hasta la actualidad.

Palabras clave

Modernidad
museos
arte argentino

El proceso por el cual la Modernidad se instituye como relato hegemónico encierra una paradoja. Pensada como el inicio de una nueva experiencia vital que se opone al antiguo orden social, todo lo que queda en los márgenes de la dirección de su avance es condenado al olvido y a la atemporalidad. Raymond Williams lo advertía de este modo: "El Modernismo queda confinado a este campo altamente selectivo y negado a todo lo demás en un acto de pura ideología, cuya primera ironía inconsciente es que, absurdamente, para en seco la historia" (2002).

Desde hace, aproximadamente, veinte años la historiografía del arte argentino se enfrenta con la tarea de cuestionar y de repensar el relato de la Modernidad. Las investigaciones recientes han logrado poner en tensión las categorías provenientes de los países centrales y articularon nuevos marcos de análisis para desarmar este relato y para reconfigurarlo en una nueva forma, que contemple el sentido activo del arte proveniente de los países emergentes. Este modo de trabajo amplió el sentido del término, que aún hoy continúa incorporando matices.

En las siguientes páginas presentaré el caso de dos artistas argentinos del siglo xx: Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño, cuyas trayectorias están marcadas por elementos comunes. Mediante el recorrido de sus historias, pretendo rescatar una serie de aspectos que le imprimen a sus proyectos estéticos un sentido particular en su contexto. En especial, me interesa reflexionar sobre un punto central: la articulación entre sus obras y los museos que cada uno de ellos fundó en la provincia de Jujuy, hechos en los que se puede encontrar un aspecto más de la Modernidad que, hasta la actualidad, ha sido pasado por alto. Entonces, la pregunta que busco responder es: ¿Qué posición construyeron

estos artistas al interior del campo artístico argentino? ¿Cuál es su sentido?

El caso de Francisco Ramoneda

Francisco Ramoneda nace en 1905 en la ciudad de Barcelona. Dos años más tarde, su familia se traslada a Buenos Aires y se establece en el barrio de San Telmo, donde transcurrirán la infancia y la escolaridad del artista. Ramoneda comienza a asistir a talleres particulares a los nueve años y, a partir de 1918, se vuelve alumno de la academia libre de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde toma clases con Eugenio Daneri, entre otros maestros. Su carrera despegó en 1920, cuando empieza a participar en certámenes oficiales y a recibir galardones. En 1921 participa en el Salón Anual de la Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA) y es premiado por la obra *Mi hermano Jaime* y por el dibujo *El escultor Biscardi*. En 1922 ingresa, por primera vez, al Salón Nacional de Bellas Artes con un óleo titulado *Cabeza de joven* (autorretrato). En la edición de 1927 se le adjudica la Medalla a los Artistas Extranjeros por la pintura *El escritor Fuentes* (1926) [Figura 1], obra que participará, en 1930, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid y, en 1932, en el Salón de Otoño, en Barcelona. Su primera exposición individual se concreta en 1928, en el espacio del café Tortoni que era auspiciado por la agrupación Gente de Artes y Letras La Peña, formación en la que participa desde 1926 y que le permite entablar con Quinquela Martín una amistad que durará hasta el final de sus vidas.

En la década de 1930 acontecen los sucesos que le dan su particularidad al caso. En 1932, la Dirección Nacional de Bellas Artes decide otorgar diez becas a escultores y a pintores para trabajar, durante un lapso de tres meses, en la localidad



Figura 1. *El escritor Fuentes* (1926), de Francisco Ramoneda

del país que eligiera el beneficiario. Ramoneda es uno de los seleccionados y elige, como destino, la ciudad de Humahuaca. Los motivos que explican la decisión son desconocidos. Según el hijo del artista, Ramoneda tuvo contacto con Pío Collivadino y fue influenciado por la opinión del viejo maestro, quien creía que el paisaje del noroeste argentino requería de un temperamento fuerte y de un dibujo riguroso para ser interpretado, cualidades que veía en el becario.¹ Ramoneda parte desde Buenos Aires en 1933, en compañía del escultor Soto Avendaño y del arqueólogo Fernando Márquez Miranda. Transcurridos los tres meses de la beca, retorna a la capital y realiza una exposición en la Galería Nordiska en la que muestra los resultados del trabajo. A fines del mismo año, decide volver a Humahuaca para radicarse allí definitivamente.

El afincamiento en el noroeste produce cambios en la trayectoria del artista. El más evidente es de orden temático: la obra del período de Buenos Aires se centraba, fundamentalmente, en el paisaje urbano y en el retrato, mientras que en

¹ Entrevista realizada por el autor a Luis Ramoneda, hijo de Francisco Ramoneda, en 2010.

la nueva etapa predomina el paisaje andino y las escenas de tipos y de costumbres regionales. El giro también parece ser estilístico. Las pinturas del primer grupo se distancian de la severidad académica y dan muestra de elementos similares a los de algunos lenguajes de vanguardia europeos, particularmente, al Novecento italiano: figuras con indicios de geometrización, colores que tienden a la planimetría y personajes que parecen habitar escenarios atemporales o metafísicos. Las obras del noroeste, en cambio, guardan una similitud formal con otra estética, originada alrededor de los artistas que durante el Centenario conquistaron los espacios de legitimidad del campo por medio de una pintura de paisajes y de asuntos folklóricos que la crítica y los intelectuales de la época consideraron como la verdadera expresión de lo que debía ser un arte de esencia argentina (Muñoz en Wechsler & Penhos, 1999).

Esta estética, denominada "Nativismo" por algunos estudios, mantuvo su vigencia a lo largo de la primera mitad del siglo xx, tal como lo demuestra su presencia amplia y sostenida en el Salón Nacional de Artes Visuales (Penhos en Wechsler & Penhos, 1999). 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. A primera vista, este cambio en la obra de Ramoneda lo ubica en la vereda conservadora del campo artístico [Figura 2], pero es necesario mirar su obra con relación a otra novedad en la etapa del noroeste.

De acuerdo con su hijo, Luis Ramoneda, el pintor regresa a Humahuaca con la intención de actuar como intermediario entre la Comisión Nacional de Bellas Artes y el gobierno de Jujuy para facilitar la fundación del Museo de Bellas Artes de la Provincia. El proyecto no prospera y, finalmente, queda trunco. Motivado por este resultado, e instado por Quinquela Martín, en 1936 Ramoneda decide transformar la mitad del espacio de la casa colonial que ocupa en Humahuaca en una sala de exposición permanente para exhibir sus trabajos y los de otros artistas. Desde ese año, la vivienda funciona como museo privado; además de contener la mayor parte del trabajo de Ramoneda, posee obras de Antonio Alice, Luis Perloti, Quinquela Martín, Larrañaga, Soto Avendaño e Indalecio Pereyra, entre otros. Si bien la dirección del Museo fue la actividad principal del artista en el ámbito de la gestión cultural, otras acciones lo vincularon con su entramado social: fue maestro en la Escuela Normal de Humahuaca, fue docente de la Universidad Nacional de Tucumán y, por un tiempo muy breve, fue intendente de su pueblo de residencia.

Para interpretar el sentido de la segunda etapa de su trabajo, el museo debe ser tomado como un punto relevante en lo que puede pensarse como un proyecto integral. El pintor se ubica en una posición diferencial dentro del campo artístico cuando decide que, para poder hablar sobre el noroeste, debe hacerlo desde el noroeste. De este modo, el museo funcionará como una consolidación material del vínculo entre Ramoneda y la región, ligando de modo tangible a su obra con el contexto. Pero, al mismo tiempo, la aper-



Figura 2. *El curandero Zapana* (1947), de Francisco Ramoneda

tura del museo implica una apuesta por el empoderamiento simbólico de Humahuaca. Frente a la ausencia del Estado provincial, el pintor adoptó el objetivo de moldear una trama institucional mediante la cual la región tuviera una voz para intervenir en el ámbito artístico.

El caso de Ernesto Soto Avendaño

Ernesto Soto Avendaño nace en 1886 en la ciudad de Olavarría. Según su propio relato, en 1905 se traslada a Buenos Aires, contra la voluntad de su familia, decidido a convertirse en escultor (Soto Avendaño, 1930). Ingresa a la Academia Nacional de Bellas Artes, donde estudia con Lucio Correa Morales. Su carrera está marcada por una amplia serie de reconocimientos. En el Salón Nacional se le adjudican, en 1913 y en 1914, el Premio Adquisición; en 1918, el Segundo Premio; en 1921, el Primer Premio y, en 1948, el Gran Premio Adquisición "Presidente de la República". También oficia como jurado del certamen en quince ocasiones entre los años 1922 y 1952, y es homenajeado especialmente en la edición de 1954. Además, en 1920 y en 1930 obtiene el Primer Premio Municipal; en 1939, la tercera medalla del Salón de Viña del Mar, entre otras distinciones. También se destaca como docente de la cátedra de Dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación.

Los núcleos en los que José León Pagano (1937) divide la obra de Soto Avendaño pueden servir como una primera aproximación al trabajo del artista. Pagano delimita un primer período, al que denomina "época de labor dolorosa", y lo sintetiza en las obras *La pena* (1915), *El cansancio* (1920) y *El trabajo* (1921). Lo destaca, también, como retratista consumado y nombra, entre sus obras, el busto del doctor Enrique Mouchet y el del artista José Martorell. Un último grupo es denominado por Pagano como "ejemplos de raza", en los que el escultor realiza figuras de indígenas y de tipos regionales. Un ejemplo de las preocupaciones plásticas de Soto Avendaño podemos

encontrarlo en una de sus obras más célebres: *El trabajo*, ganadora del Primer Premio del Salón Nacional de Bellas Artes, en 1921, y adquirida por el Concejo Deliberante para ser emplazada en la Plaza Primero de Mayo de la ciudad de Buenos Aires [Figura 2]. La escultura presenta a un hombre desnudo, de edad madura, que sostiene un gran martillo sobre el brazo y el hombro derecho, mientras avanza con el pie izquierdo y gira el eje superior del cuerpo en la misma dirección. El gesto del rostro, la expresividad de la torsión y la anatomía exagerada recuerdan al estilo de Auguste Rodin; la asociación no es fortuita, dado que el mismo Soto Avendaño hizo explícita su admiración por su par francés en un artículo que publicó en la revista *Plástica*. También menciona a Henrik Ibsen, Fiódor Dostoievski, Friedrich Nietzsche, Ralph Emerson y Walt Whitman quienes, junto con el referente anterior, forman un conjunto de pensadores que han revelado la nueva condición del hombre actual (Soto Avendaño, 1936).



Figura 3. *El trabajo* (1921), de Ernesto Soto Avendaño

Pero la obra más importante de la carrera de Soto Avendaño y la que lo liga, en primera instancia, con el noroeste es el *Monumento a los Héroes de la independencia*, emplazado en Humahuaca [Figura 4]. La historia del monumento se inicia el 11 de octubre de 1926, cuando se sanciona la Ley 11383 que prevé la creación de una comisión especial encargada de llevar a cabo un concurso entre artistas argentinos –orientado a la realización de un monumento conmemorativo de la Independencia en Humahuaca–, y de dos pares de columnas ubicadas en la entrada y en la salida de la Quebrada, con representaciones de los hechos acontecidos en el norte durante las guerras de liberación. El 20 de julio de 1927, la comisión (presidida por Ricardo Rojas) da a conocer las bases para el concurso. El certamen se cierra el primero de marzo de 1928 y, antes del primero de abril del mismo año, el jurado (compuesto por Ricardo Rojas, Ernesto Padilla, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Martín Noel, Benjamín Villafañe y Carlos Ibarguren) debe seleccionar al proyecto ganador y a los de segundo y tercer orden de mérito. En mayo de 1928, Soto Avendaño es declarado ganador.

A partir de una conferencia que el escultor dictó en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza se puede conocer parte de la génesis del proyecto. Allí, Soto Avendaño (1942) revela que realizó un primer viaje en 1927 para hacer estudios y en esa misma ocasión concibió el tema. El escultor relata su primer ascenso al cerro Santa Bárbara, que se transformaría luego en el espacio donde se erigiría la obra. Al llegar a la cima se topa con un antigal (nombre local para los antiguos cementerios indígenas); Soto Avendaño afirma que es en este primer encuentro con la presencia del “antepasado indio” que nace la idea que da tema al monumento. El artista también describe la composición: los grupos laterales retratan a

gauchos norteros que protagonizaron los combates librados en el norte, mientras que la figura mayor representa la potencialidad del pueblo argentino naciente. Las figuras de hombres y de caballos parecen surgir del cerro y avanzar en dirección al pueblo. El gran desnudo monumental del centro replica el movimiento y parece estar sostenido por el grupo delantero que vigila. El tratamiento formal de los cuerpos es similar al de *El trabajo*, pero, en este caso, predominan los rasgos nativos en los rostros.



Figura 4. *Monumento a los Héroes de la Independencia* (1928-1950), de Ernesto Soto Avendaño

En el desarrollo de la conferencia, Soto Avendaño se detiene en un extenso elogio al indio del norte, cuya comunión física y espiritual con el ambiente le otorgan una sensibilidad equivalente a la del artista a la hora de vivenciar el contenido mágico de las imágenes (Soto Avendaño, 1942). El tema de la obra, nuevamente, se acerca a un terreno próximo a la estética del Nativismo.

Existen, hasta hoy, pocos datos certeros sobre el devenir de la realización del monumento. El re-

² Un dato parece respaldar esta hipótesis: en el museo de Ramoneda se conserva un busto del escultor que retrata a un personaje que aparece en cuadros del pintor. Según Luis Ramoneda, se trataría de Zapana, un anciano residente de Humahuaca.

glamento del concurso estimaba un plazo de dos años hasta la finalización de la obra pero, por motivos aún desconocidos, los tiempos se dilataron mucho más. Por el relato de Fernando Márquez Miranda (1939) es posible saber que Soto Avendaño viajó, junto con el arqueólogo y con Ramoneda, al norte, nuevamente, en 1933. Es factible que los dos artistas hayan compartido taller durante el transcurso de los trabajos del monumento.² La obra, finalmente, se inaugura el 23 de agosto de 1950, en un acto en el que estuvieron presentes el gobernador de Jujuy y representantes del senado nacional y otros gobiernos provinciales.

Pero es necesario poner en juego un nuevo dato de la trayectoria de Soto Avendaño. En 1965 el escultor hace pública su intención de donar una porción significativa del corpus de sus obras a la ciudad de Tilcara. La provincia responde al ofrecimiento recién en 1968 y acepta un total de 42 obras, entre las que se encuentra el tercio del monumento de Humahuaca y una copia en bronce de El trabajo. El Museo Soto Avendaño inicia sus funciones en 1969, en la Escuela Sarmiento de Tilcara. El 27 de enero de 1974 inaugura su sede actual, frente a la plaza principal de la ciudad.³ (Fasce, 2012). De este modo, el escultor sella el vínculo que une a su obra y a su figura con el noroeste. Además, con su accionar apuesta al fortalecimiento de la trama institucional necesaria para posicionar a la región en el campo artístico argentino. En ese sentido, el proyecto del museo complementa, en el plano de la gestión cultural, el significado que el escultor pretendía para el monumento.

Consideraciones finales

El recorrido por los dos casos permite vislumbrar varios puntos de contacto entre ambos artistas. Más allá de los momentos en que trabajaron

lado a lado, sus proyectos estéticos –enmarcados en los dos museos– tienen un sentido similar. Ambos decidieron ligar su producción al noroeste mediante un mecanismo que va más allá de la evidencia de lo temático. En el contexto de la dinámica del campo artístico argentino en el siglo xx, ¿cómo debemos interpretar las decisiones de Ramoneda y de Soto Avendaño?

La historiografía reciente ha dado cuenta de cómo los artistas locales se sirvieron de las instancias institucionales para insertar y para legitimar las propuestas de avanzada. Esto supone un cambio fundamental respecto de sus pares europeos, cuyo embate contra las plataformas tradicionales marcó el ritmo de la Vanguardia. Así, en la Argentina la irrupción de los modernos implicó el cuestionamiento de las reglas de la *institución arte* a partir de la reformulación del mapa institucional (Wechsler & De la Fuente, 1993). Esto dio como resultado una cultura de mezcla en la que los diferentes matices de la novedad entraron en diálogo con los temas y con los espacios que les antecedieron (Wechsler, 1999). Si bien los temas trabajados por Ramoneda y por Soto Avendaño se alejan, en buena medida, de aquellos predilectos por la Vanguardia, su papel de dinamizadores culturales obliga a reconsiderar su posición en el campo. Se puede encontrar un nuevo matiz para nuestra idea de Modernidad en la intención de ambos artistas de ampliar y de reconfigurar la trama institucional del arte; esta característica disruptiva cobra más valor si consideramos la falta de iniciativa estatal en Jujuy, dato que distingue a la provincia del resto de las del noroeste.

Ahora bien, ¿cuál fue la fortuna de esta faceta de la Modernidad? El silencio de la historiografía es sintomático. Solamente el clásico libro de Pagano (1937) que se mencionó dedica unas cuantas páginas a ambos artistas. En el resto de las historias generales sobre el arte argentino,

³ Entrevista realizada por el autor a Walter Apasa, director del Museo Ernesto Soto Avendaño, en 2012.

Soto Avendaño sólo figura como un nombre más dentro de una lista y Ramoneda no aparece. Sus museos nunca son mencionados. Detrás de esta omisión se oculta un síntoma: la hegemonía de Buenos Aires en el campo cultural. Al ligar su obra al noroeste, los dos artistas se escapan de la forma de un relato que tradicionalmente privilegió el escenario de la capital por sobre las provincias; el caso de Soto Avendaño incluye el agravante de concretar su proyecto de museo en un momento en el que los intereses del mundo del arte estaban ligados a la internacionalización y a la conquista de espacios en el extranjero (Giunta, 2001).

Ambos museos y sus patrimonios permanecen abiertos. Disponer nuestra mirada hacia otros matices de la Modernidad puede revelar nuevos territorios de sentido en los que se tejen otras tensiones con el relato de la historia del arte.

la Vanguardia: del centro a la periferia". *Actas V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: caia.

Wechsler, D. y Penhos, M. (coords.). (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Williams, R. (2002). *La política del Modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

Bibliografía

Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Márquez Miranda, F. (1939). *Cuatro viajes de estudio al más remoto noroeste argentino*. Buenos Aires: Coni.

Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: mimeo.

Soto Avendaño, E. (1930). *Una vocación*. La Plata: unlp.

_____ (1936). "Auguste Rodin". *Plástica* (6). Buenos Aires: s/f.

_____ (1942). *El monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires: Liga Argentina de Educación.

Wechsler, D. (1999). "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945". En Burucúa, J. E. (comp.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Wechsler, D. y De La Fuente, S. (1993). "Teoría de