

EMILIO PETTORUTI EN BAHÍA BLANCA: SU ROL EN LA DIFUSIÓN DEL ARTE MODERNO EUROPEO

Diana Itatí Ribas

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto analizar el rol de difusor de los principios estéticos del arte moderno y de actualización con respecto a las vanguardias europeas desempeñado por el pintor Emilio Pettoruti en la ciudad de Bahía Blanca desde 1927 y a lo largo de la década del '30.

A fin de brindar un panorama más claro sobre este tema, se realizará primero una aproximación histórica al mismo, secuenciando los contactos establecidos entre el artista y nuestro medio.

Se abordará luego el material recopilado desde una perspectiva crítica, a fin de poder establecer las características del discurso pettorutiano en cuestión -tanto visual como verbal- y verificar las respuestas generadas por el mismo.

Pettoruti y Bahía Blanca

Aproximación histórica.

Primera etapa:

Según se desprende de la lectura de *Un pintor ante el espejo*, a fines de 1927, Emilio Pettoruti, de vuelta en nuestro país desde hacía tres años, estaba acosado a diario por preocupaciones de todo tipo. Su vista se encontraba deteriorada, a pesar de la intervención quirúrgica que le habían realizado poco tiempo antes. Como hijo mayor, sentía que era el sostén espiritual y material de la familia. El dinero escaseaba pues sus cuadros no se vendían, ya que las personas que podían comprarlos no se interesaban por ellos y quienes empezaban a interesarse no podían adquirirlos por falta de fondos. Recibía el rechazo del público y de gran parte de la crítica.

Eran años duros, difíciles. No obstante ello, no abandonaba la pintura y la complementaba, a su vez, con una intensa tarea de difusión tendiente a promover la comprensión del arte moderno, tanto en Buenos Aires como en una ciudad de provincia como Bahía Blanca.

El nexo en este último caso fue Tobías Bonesatti, profesor de violín amigo suyo, que había venido a nuestra ciudad contratado por el profesor Luis A. Bilotti y que complementaba su tarea docente con la edición de una revista quincenal de cultura artística y literaria llamada *Índice*. Esta publicación era el órgano de expresión de un conjunto de intelectuales y de artistas bahienses congregados bajo la denominación "Agrupación Índice", que se propusieron sacudir el ambiente local y lograr que nuestra ciudad trascendiera también en el papel cultural, además de su papel tradicional de centro adinerado y progresista, de Liverpool americana.

A partir de la quinta aparición de la revista, Francisco Pablo de Salvo, el responsable de los comentarios sobre arte, comenzó a publicar una sección titulada "Nuestros artistas". Allí es donde se encuentra la primera referencia al pintor platense, como un plástico sumamente personal, cuyo talento y afán de superación se evidenciaban en su estilo cambiante: "clasicista", "futurista", "cubista"¹. En el cierre se señalaba que, accediendo al pedido de la agrupación, Pettoruti había prometido venir a Bahía Blanca para hacer una exposición de sus obras (la misma, como veremos, no se efectuó hasta 1934).

No obstante el fracaso de esa iniciativa, la presencia del pintor no desapareció de la revista, tal como se ha podido observar en la colección incompleta a la que se ha tenido acceso:

¹ De Salvo, Francisco Pablo. "Nuestros artistas: Emilio Pettoruti". En: *Índice*. Bahía Blanca, año 1, nº 6, 26 noviembre 1927, pp. 8 y 9.

En otros números se hizo referencia al artista:

- en dos oportunidades, se mostraron trabajos suyos acompañados de comentarios;
- en una sección llamada “Marginario”, se lo mencionó varias veces: afirmando el criterio compositivo de su pintura, celebrando su viaje a Bahía Blanca o publicitando la existencia de “Boliche de Arte” en Buenos Aires²;

- con el título “Pettorutiana” se hizo referencia a la visita del pintor a Brasil y se aprovechó para vertir su opinión acerca de la realidad artística y cultural de ese país;

- en el ejemplar del 24 de marzo de 1928, Bonesatti decía: “Nuestro gran amigo y gran artista, don Emilio Pettoruti, tan estrechamente vinculado en el mundo artístico europeo, y sobre todo con los ases de las tendencias vanguardistas, nos envía el último manifiesto futurista italiano”³. Si bien no poseemos documentación que pueda confirmarlo, parece claro que el artista platense fue el impulsor velado de la nota “La pintura de vanguardia”, escrita por su amigo Alberto Candiotti, o de los comentarios sobre André Lhote de Pedro Courthion, o sobre Pedro Fouquet (artista belga que expuso en “Boliche de Arte”), firmado por Paul Werrie, o de la fotografía de la “estatuilla de terracota” de Archipenko.

Su nombre aparece firmando varios artículos:

- con el título “Neoclasicismo y nacionalismo” realizó una defensa del arte moderno;

- hizo comentarios sobre artistas nacionales y extranjeros: Antonio Pedone, Gino Severini, Enrique Prampolini, Aldo Bandinelli, Arturo Ciacelli y Elsa Strom de Ciacelli, Alejandro Xul Solar.

A partir de junio de 1928, Pettoruti realizó las viñetas de la revista.

Cabe señalar, además, que para celebrar el centenario de la fundación de Bahía Blanca en 1928, la “Agrupación Índice” organizó una exposición de pintura y escultura entre los artistas locales. Pettoruti actuó como miembro del Jurado, siendo ésta la primera vez que lo hiciera en nuestra ciudad.

Su viaje, que no es tenido en cuenta por los periódicos locales, fue, sin embargo, celebrado por la revista en cuestión, que en la sección llamada “Marginario” señaló:

Alguien asegura que ha estado entre nosotros este admirable espíritu que se llama Emilio Pettoruti. El asombro persiste aun en todos nosotros. Asombro de lo inesperado. Asombro de lo que creíamos lejos y que jamás vendría hacia nosotros. Esa seguridad es forzoso darla por buena. Pettoruti vino. Vino como un soplo de cosas nuevas, de inquietud, de vida, de arte. Y se ha ido ya. Pocos saben por qué se ha ido. Pero éstos lo saben bien. ¿Volverá?⁴.

El regreso de Tobías Bonesatti a su ciudad natal, La Plata, a fines de 1928 marca un hiato en la relación Pettoruti- Bahía Blanca.

Segunda etapa:

1934 fue otro año clave para nuestro análisis. En enero, representando al Instituto de Cultura Itálica, viajó a nuestra ciudad para acompañar al arquitecto y crítico italiano Pedro M. Bardí. Estaba proyectada, además, una charla suya acerca de los problemas y orientaciones del arte de vanguardia, que finalmente, por razones imprevistas que desconocemos, no pudo realizarse. De todas maneras, como despedida, el periódico local *La Nueva Provincia* opinó que su visita “ha de ser provechosa para el arte pictórico bahiense”⁵

Tres meses más tarde viajó otra vez a nuestro medio, esta vez para desempeñarse como miembro del Jurado del IV Salón Municipal Anual de Arte.

Dijo en sus memorias:

² *Op.cit.*, año 1, n° 7, p. 1; n° 15, p.2; n° 18, pp.1-2.

³ *Índice*. Bahía Blanca, año 1, n° 14, 24 marzo 1928, p. 3.

⁴ *Índice*. Bahía Blanca, año 1, n° 15, 18 abril 1928, p. 2.

⁵ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 15 de enero de 1934, p. 8, col. 3.

Al esbozar estas memorias, estuve a punto de pasar por alto que a fines de 1934, invitado por El Rincón, círculo de intelectuales y artistas plásticos de Bahía Blanca, realicé en esa ciudad una exposición de pinturas y dibujos. Se realizó en las salas de exposición de la Biblioteca Rivadavia y llevó, como de costumbre, un poco de aire renovador a una ciudad de provincia, escasas como eran entonces las manifestaciones artísticas y culturales.⁶

Esta referencia a nuestra localidad es la primera que aparece en su autobiografía, si bien, como se ha señalado, el contacto había comenzado mucho antes. Es cierto que constituyó la primera vez que el pintor se presentó con sus producciones plásticas y, también, que en este viaje lo acompañó -aunque él no lo mencionó- María Rosa González, a quien había conocido un mes antes. La escritora chilena -que fue su gran amor y, años después, sería su esposa- expuso simultáneamente fotografías de niños en la misma sala.

En 1936, los preludios del verano trajeron nuevamente a Pettoruti a Bahía Blanca para realizar una segunda exposición de sus pinturas, esta vez organizada por la Asociación Cultural en la Biblioteca Rivadavia. “Numeroso y calificado público desfiló ante las obras expuestas”, dijo el periódico local ya citado. Esta afluencia resulta sorprendente si se piensa que ese mismo año el artista había sufrido el último acto de bandidaje efectuado contra sus telas⁸ y que en nuestra ciudad se encontraba sumamente arraigada la contemplación mimética.

Al mismo tiempo, el espíritu renovador de este plástico se evidenciaba en la conferencia que acompañó la muestra.

A partir de 1936, como artista su presencia ya no tuvo la misma importancia. Una exposición de telas de grandes dimensiones planeada para fines de 1938 quedó frustrada, y hubo que esperar hasta 1946 para que enviara “La frutera”, un pequeño óleo, al I Salón Nacional de Artes Plásticas de Bahía Blanca.

Por otra parte, las visitas posteriores a 1936 se relacionaron con su actividad como director del Museo Provincial de Bellas Artes: en 1938 estuvo presente en la inauguración del I Salón del Sur Argentino, en 1945 en la del II Salón de Arte de Bahía Blanca y en 1946 en el II Salón Provincial de Arte. Para Pettoruti fueron parte de sus obligaciones como funcionario y no dejaron huellas en su memoria.

Curiosamente, sí quedó grabado el viaje de 1946, pero ligado a su sensibilidad y sus afectos:

Viajé a Bahía Blanca acompañando a María Rosa, quien debía dar una conferencia sobre Gabriela Mistral en la Biblioteca Rivadavia; la recuerdo salpicada de anécdotas plenas de calor humano; cuando se encendieron las luces, vi que no pocas personas tenían enrojecidos los ojos o se secaban las lágrimas.⁹

Para finalizar esta reseña de los contactos de Pettoruti con Bahía Blanca, cabe recordar que fue el último contacto con suelo argentino que tuvo antes de su partida a Europa en 1951. Recordaba:

Nos embarcamos el 12 de diciembre en el “Río Bermejo”, que partía para Haifa. Con el asombro que se puede imaginar, despertamos al día siguiente en Bahía Blanca, donde el barco estuvo anclado, cargando. Nos vino magníficamente para saludar a simpáticos amigos.¹⁰

El ciclo se cerraba. El joven Pettoruti, entusiasta innovador que quería actualizarnos con respecto a las vanguardias artísticas en la década del ‘20, había dejado paso al

⁶ **Pettoruti, Emilio.** *Un pintor ante el espejo.* Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968, p. 248.

⁷ *La Nueva Provincia.* Bahía Blanca, 2 diciembre 1936, p. 8, cols. 7-8.

⁸ **Pettoruti, Emilio.** *Op.cit.*, p. 256.

⁹ **Pettoruti, Emilio.** *Op.cit.*, p. 309.

¹⁰ **Pettoruti, Emilio.** *Op.cit.*, p. 328.

cansado luchador que decidió volver al Viejo Mundo y abandonar éste que no lo supo comprender. En los dos extremos y en significativas postas intermedias: Bahía Blanca.

Aproximación crítica

Tal como ha quedado planteado anteriormente, Pettoruti fue un claro difusor de los principios del arte moderno. Ese rol fue ejercido de una manera diversificada: mediante la exposición de sus obras, con su actuación como miembro del Jurado en distintos Salones y mediante la explicitación clara y contundente en artículos, conferencias y comentarios críticos sobre otros artistas.

Producción visual.

El primer contacto que tuvo el público bahiense con la obra de Pettoruti fue a través de las reproducciones en blanco y negro que aparecieron en la revista *Índice*. Allí se presentaron “Carolita” y “El poeta Alberto Hidalgo”, ambas de 1925, “La canción del pueblo” (1927), “El solitario” y el mosaico “Primavera” (1916).

Es curioso advertir cómo, en un medio aún incipiente, sin estructuras institucionales, en el que ejercían la docencia artistas académicos y con esfuerzo se estaban imponiendo algunos rasgos formales impresionistas fue presentada la obra del artista platense con un claro sesgo vanguardista: “La amplitud de su talento lo impulsa a una constante superación y al convencimiento -claramente demostrado a lo largo de sus obras- que el arte está hecho de rebeldías y de una perenne inquietud.” y, más adelante, se generaliza afirmando que “la obra de un artista -de un gran artista- debe ser cambiante como la vida”.¹¹

Es evidente que al comentarista, Francisco Pablo De Salvo, le resultaba clara la voluntad de cambio, pero lo desconcertaba la variedad estilística que ofrecía la producción pettorutiana de ese entonces e intentaba, de manera confusa, clarificar colocando etiquetas. Así es que expresaba que “es un clasicista y es un futurista” y, después concluía que “no está en sus cuadros cubistas ni en los que se adistan en lo pretérito. Está, sencillamente, en todos”.¹²

Se intentaba presentarlo afirmativamente como alguien que “dentro de las varias tendencias artísticas de la pintura de vanguardia, se mueve con una soltura y con un prestigio que lo hacen personalísimo”, pero, en el fondo, no se tenían las ideas claras. Esto llevó a un planteo ambiguo con respecto al *estilo*, categoría que era considerada como una limitación formal e ideológica, que “suele estar en la superficie y constituir el único valor distintivo”, pero que en Pettoruti “está en lo hondo” y era tan variable “como su talento y su sensibilidad han sabido labrarse.”¹³

No obstante ello, alguien ha entendido su mensaje, ya que en el número siguiente otro comentarista -que firma como R.G.- deslindó claramente entre el criterio representativo y el análisis del lenguaje, señalando con agresividad que el primero estaba arraigado en aquéllos que priorizaban los valores económicos:

Es una individualidad en el presente porque sobrevive de un pasado. Él nunca ha hecho una fórmula. Ha seguido simplemente sus exigencias llegando a un substrato de su sentir. La visión de Pettoruti es la de un plástico y un colorista. En una como en otra cosa ha querido llegar y ha llegado a una síntesis extraordinaria. No le estorban los significados ni la literatura. Va derecho a dos factores esenciales de la pintura: color, composición; y con ellos impresiona directamente. Muchos han de pestiferar y proferir sandeces contra este afán de síntesis. Una manzana, dirán, es una manzana, sin pensar que en pintura una manzana es un elemento de color y forma. Este criterio lo condenarán, sobre todo, aquéllos para quienes una docena de manzanas es un peso.¹⁴

¹¹ *Índice*. Bahía Blanca, año 1, nº 6, 26 noviembre 1927, p. 8.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Índice*. Bahía Blanca, año 1, nº 7, 10 diciembre 1927, p. 1.

“El solitario”, obra reproducida en el nº 7 de la revista, fue acompañada por una poesía de Miguel Piedrabuena inspirada en aquella.

En el nº 15 se reprodujo también en blanco y negro el mosaico “Primavera”, que fue comentado por Tobías Bonesatti. La nota, que no escatimó elogios para Pettoruti, relató las circunstancias en que había sido gestada: Florencia, 1916, signada por las angustias de la Primera Guerra Mundial. Además de indicar sus dimensiones y su ubicación en la Universidad Nacional de La Plata, destacó la innovación técnica realizada por el artista en este trabajo al utilizar para su ejecución “deshechos de la basura” (“jarrones rotos, platos, cacharros y botellas en iguales condiciones”). Para avalar el juicio laudatorio de su originalidad, se citó a “un autorizado crítico de la prestigiosa revista italiana ‘Le Arti’” que no fue identificado, pues con toda seguridad sería absolutamente desconocido en Bahía Blanca.

Un carácter claramente moderno evidencian las siete viñetas que fueron publicadas desde junio hasta diciembre de 1928, reemplazando a otras de tipo tradicional.

Naturalezas muertas y paisajes con una alta dosis de abstracción, le permitieron juegos de planos y texturas visuales tanto de las formas entre sí como con el marco con que las encerró. En una de ellas, la única firmada, incorpora las letras de su apellido como un elemento plástico más.

Quizá sea significativo señalar que dos de ellas -que tienen referencias más espaciales que objetuales- fueron repetidas, pudiendo establecerse una clara correspondencia con el predominio de la pintura paisajista que imperaba por ese entonces en Bahía Blanca.

La exposición de 1934 estuvo integrada por dibujos, óleos y reproducciones fotográficas de algunos cuadros. El comentario aparecido en *La Nueva Provincia* tiene un claro sentido didáctico y trata de captar el interés del lector-espectador adelantando sus posibles reacciones ante una muestra que es considerada como “una novedad”.

Asevera que la principal “virtud” de la misma es “la de probar que el arte tradicional no es todo el arte. Más aún: que el arte tradicional, en sí agotado, no ha agotado todas las posibilidades del arte”¹⁵. Clara propuesta de cambio en un contexto como el bahiense que, para ese entonces estaba regodeándose aún con el logro que significó para la plástica la creación del Museo Municipal de Bellas Artes (1930), del Salón Anual Municipal (1931) y de un “Taller Libre” generado por un grupo de “Artistas Independientes”(1932). No debe olvidarse que ese marco institucional había sido llevado adelante por artistas que, como gran innovación, habían abrazado la técnica impresionista.

El comentarista, Emilio Valla, apuesta fuerte por la renovación, señalando que “conmover el ambiente, llevar a los espíritus una ráfaga de inquietud es preparar el campo para que en él germine la simiente de la cultura. En este caso, la cultura artística.”¹⁶.

Fundamenta su discurso con argumentos orteguianos -la deshumanización del arte, la relación del buen burgués con el arte joven- y apela a la clasificación del Cubismo efectuada por Apollinaire. Así es que engloba la producción pettorutiana presentada dentro del “cubismo órfico”.

A diferencia de lo que había ocurrido en 1928, no se produce un quiebre entre la intención favorable al cambio y la verdadera comprensión del mismo. Del conjunto destaca como la obra “más valiosa de la muestra” el óleo “Carolita” y lo califica de “auténtica factura cubista”. En la fundamentación del juicio valorativo apela a la “riqueza de colorido, de matices extraordinariamente delicados”. Como apoyo (?) a sus aseveraciones complementa la nota con una fotografía en blanco y negro de esa producción.

Dos años más tarde, con motivo de la exposición de 1936, se afirma que “Pettoruti sigue fiel a la orientación cubista en pintura, de la que es, sin disputa, el más destacado representante en nuestro país.”¹⁷ Sin embargo, no resulta muy claro qué es lo que se considera bajo esa denominación, ya que se agrega:

¹⁵ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 28 noviembre 1934, p. 6, col. 1.

¹⁶ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 28 noviembre 1934, p. 6, col. 2.

¹⁷ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 28 noviembre 1936, p. 9, col. 1.

No faltaron entre nosotros los pintores que se enrolaron en el cubismo impulsados, sin duda, por lo que tenía de innovador y de reacción contra la plástica tradicional, al insinuarse y difundirse la mencionada tendencia a fines del pasado siglo y conquistar adeptos en los primeros años del actual.¹⁸

¿A quiénes se refiere con ese planteo tan amplio como ambiguo?

Emilio Valla parece olvidar lo que escribió dos años atrás y repite los términos de la nota que se refería a la muestra anterior al presentar ésta como “la *primera* en su género que se realiza en nuestra ciudad.” y agregar que “para el público bahiense tendrá, pues, el atractivo de la novedad”.

No sabemos -porque no nos han llegado los catálogos de ninguna de las dos- cuáles eran los trabajos expuestos. La única información sobre esta última que ha llegado hasta hoy señala que estaba integrada por dieciseis óleos de medianas dimensiones. El comentario periodístico elude todo tipo de análisis plástico, si bien acompaña el texto con dos fotografías en blanco y negro correspondientes a “La puerta abierta” y “La ventana abierta”, trabajos en los que Pettoruti realiza sus característicos juegos espaciales.

Destaca sí como un hecho significativo que la puesta haya atraído a numeroso público:

Ha tenido la virtud de sacar, siquiera por un momento, de la modorra característica de nuestro medio por las cosas del espíritu y, en particular, de la belleza en sus realizaciones más puras. Ha desempeñado, pues, conforme al pensamiento del prestigioso pintor que la realiza, una función pedagógico-cultural.”¹⁹

Las razones de ese éxito son repartidas entre el prestigio que rodea a la personalidad de Pettoruti y las características de las obras. No obstante el objetivo didáctico que tenía este tipo de actividad para el pintor platense -tal como puede advertirse en la cita anterior-, la historia plástica local demuestra que esas producciones no pudieron ser “leídas”. Fue necesario el recambio generacional que se dio a mediados de la década siguiente para que pudieran compartirse los principios estéticos que las sustentaban.

Producción discursiva

Pettoruti efectuó una clara labor de actualización artística en el ámbito bahiense, que se verificó en dos planos. Por un lado, mediante la conversación y el trato directo con los intelectuales y artistas que lo rodeaban en cada uno de los viajes que realizó a nuestra ciudad. Ya hemos visto (cfr. supra cita 4) la significación que revestían en nuestro medio sus visitas. El mismo tono de admiración se evidencia en todas las crónicas que las registraron.

En segundo lugar, cabe consignar la difusión realizada a nivel escrito, que comenzó en diciembre de 1927 cuando publicó un artículo titulado “Neoclasicismo y Nacionalismo” en la revista *Índice*.

El título sirvió como punto de partida para la crítica que realizó al arte europeo contemporáneo, por considerar su retorno al realismo como “un fenómeno pasajero de desorientación y arribismo”. Si bien no mencionó al fascismo en ningún momento es claro que se refería al mismo.

Contrapuso esas manifestaciones artísticas ligadas a la política nacionalista con aquéllas que conservaban como supremo valor la innovación. En su defensa del arte moderno apeló a la cita de artistas y pensadores -Metzinger, Leonardo, Emerson, Leger, Mondrian y el “gran Gauguin”- que han apologizado el cambio, no sólo el que se da como resultado de fuerzas imprevistas, sino el que es consecuencia de una búsqueda consciente.

Explicitó, entonces, cuáles deberían ser las características de un auténtico artista:

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 2 dieiembre 1936, p. 8, col.7.

Si al artista le falta la originalidad natural intensificada con una voluntad de crear obras originales y aquella típica pasión por la vida de hoy y no ama lo que los hombres inventan, no podrá realizar.²⁰

Su lectura de la realidad le indicaba, sin embargo, que “los pintores, casi todos instintivos, son raramente capaces de razonar”, por lo que se generaba una gran confusión, no sólo en Europa, sino “también entre nosotros”.

Sin embargo, “toda la juventud viva de Europa está trabajando por la nueva belleza”. Reflexionó que no es posible que estuviera equivocada pues el arte moderno -cubismo, futurismo, expresionismo- ha asimilado no sólo la tradición occidental sino también la oriental, la bárbara, la negra, etc. Ese universalismo es la causa que fundamenta que “solamente de las nuevas tendencias es de donde nosotros -como todos los demás países nuevos, sin tradición plástica- debemos forzosamente arrancar.”

Claro manifiesto de la Modernidad, este artículo de Pettoruti rebosa confianza en la razón, pasión por lo nuevo y afirmación de los principios de autonomía y originalidad en el arte. Operaba como factor de actualización, por un lado, conceptual y, por el otro, de tipo fáctico.

En octubre de 1928, bajo el título “Pettorutiana” se referían las impresiones, desde lo intelectual y lo artístico, que marcaron al artista en su reciente viaje a Brasil.

Más allá del panorama literario, musical y plástico en Río de Janeiro y en San Pablo y del planteo de la necesidad de intercambio entre los pueblos de América, es interesante destacar su vuelta sobre el tema del nacionalismo o internacionalismo del arte. Explicitó nuevamente su opinión de manera contundente:

En Río de Janeiro y en San Pablo, los dos puntos de más acendrada cultura del Brasil, hay una clara comprensión de las cosas del arte moderno y se sigue con visible interés la inquietud artística y literaria de la Europa actual. El nacionalismo y sus derivados tienen algunos adeptos en lo que respecta al arte. Se pretexto un arte brasileño como nosotros pretextamos aquí un arte nacional. En esta hora de inquietudes cósmicas no es posible pensar en esas cosas. Por otra parte, el “arte nacional” no radica en el motivo. Un motivo rehecho trasvasado, sacado de los desvanes de la historia, no puede ser, para los países cosmopolitas y jóvenes como el Brasil y el nuestro, una característica que nos distinga y, sobre todo, que nos interprete. Hay que andar, hay que andar y vivir todavía!²¹

Es claro que se encontraba en plena lucha frente a la pintura de tinte gauchesco llevada adelante, por ejemplo, por Quirós. Defendía su postura formalista de manera indirecta al atacar desde varios flancos la posición que hacía hincapié en lo temático:

-lo actual eran las “inquietudes cósmicas”, el internacionalismo, y no la búsqueda de un arte nacional;

-la identidad en el arte va más allá de lo temático;

-los temas elegidos no respondían a la realidad de ese momento, caracterizada por el cosmopolitismo, sino que eran sacados “de los desvanes de la historia”; en lugar de mirar hacia atrás en el tiempo, era necesario ubicarse en el presente y mirar hacia el futuro;

-esos motivos no eran más que modificaciones de otros ya existentes, desconocían uno de los valores supremos del arte moderno: la originalidad.

Su noción de internacionalismo era tan fuertemente jerárquica que veía como única alternativa la existencia de un centro irradiador -Europa- y de satélites en los “países nuevos”. Postura explicable por las concepciones políticas dominantes en la época, por la actividad incipiente que podía observar en nuestro país frente a la tradición europea y por la escala aplicada, que sobrevaloraba la originalidad frente a otros valores que podrían haber sido tenidos en cuenta.

²⁰ *Índice*. Bahía Blanca, año 1, n° 7, 10 diciembre 1927, p. 10.

²¹ *Espiral*. Bahía Blanca, año 2, n° 24, 15 octubre 1928, p. 4.

Otro aspecto de la actividad desplegada por Pettoruti en Bahía Blanca se relaciona con la realización de comentarios críticos acerca de distintos artistas, que fueron publicados también en la revista *Índice*.

En la sección “Nuestros artistas”, en donde había aparecido él mismo como protagonista, acompañado en otros números por José Martorell, Faustino Brughetti, Atilio Boveri y Adolfo Travascio, a partir de enero de 1928 comenzó a escribir notas sobre Antonio Pedone, Gino Severini, Enrique Prampolini, Aldo Bandinelli, Arturo Ciacelli, Elsa Strom de Ciacelli y Alejandro Xul Solar.

Según lo expresado, todos ellos habían pasado por la experiencia común de no poseer educación académica o de haber tenido una ruptura con la misma. Su verdadera formación se había dado mediante la observación personal de las obras de los grandes maestros efectuada a lo largo de viajes por los distintos países europeos.

Al primero, Antonio Pedone, lo conoció en Córdoba, cuando fue con la “Revista oral” con sus amigos martinfierristas. El diálogo establecido evidenciaba una comunión de experiencias, actitudes y opiniones. Entre las primeras cabe citar el viaje de estudios a Europa y el contacto con las nuevas tendencias. Cabe mencionar también la laboriosidad, la visión de ese momento del arte nacional como falta de una “fuerte sacudida para que remueve de raíz e inquiete de una vez a nuestros artistas tan aferrados a lo peor, o sea, a lo que había de burgués en el pasado siglo.”²²

Bajo el título “Dos pintores extremistas”, dos meses más tarde apareció una nota sobre los italianos Gino Severini y Enrique Prampolini ilustrada con tres fotografías sobre obras. Con respecto al maestro futurista, relató de manera amena la biografía del mismo; por su actualización evidenciaba que se mantenía el contacto entre ambos. Los lectores bahienses pudieron enterarse así de la vida de uno de los vanguardistas europeos que había integrado el grupo más compacto del Futurismo.

Citó a un crítico italiano, Gino Gori, para destacar el carácter innovador de Prampolini como representante del futurismo en el ámbito escenográfico.

El adjetivo aplicado a ambos como denominador común, “extremistas”, pone en claro la actitud de Pettoruti frente a esa vanguardia y relativiza su posición: si bien en el contexto nacional su producción plástica y sus ideas ofrecían una imagen radicalizada, su compromiso frente a los centros irradiadores de innovación fue moderado.

A Aldo Bandinelli lo calificó como “primitivo”, porque “ve todo lo que nos rodea con ojos nuevos”, tal como lo hicieron “en su momento Giotto, Masaccio, Rafael, Delacroix, Monet y el célebre aduanero”. Al igual que Pedone, este romano cuestionaba el “verismo bajo y aburguesado”, el “idealismo de exclusivo origen literario” y bregaba por una “pintura pura”. El platense dedicó dos párrafos a la crítica formalista de la producción del italiano, sopesando que cuando aunara el instinto de gran plástico y la inteligencia hallaría “su propio estilo y podrá dar campo libre a su rica fantasía, logrando así la gran pintura.”²³

Bajo la denominación de “Pintores modernos” presentó a Arturo Ciacelli y a Elsa Strom de Ciacelli. Con respecto al marido, expresaba que “durante la gran contienda organizó, en Estocolmo, exposiciones y conferencias sobre arte nuevo, especialmente futurista, tendencia ésta a la que -él dice- pertenece, pero que nada tiene de común con su obra.”²⁴ Deslindó entre su dinámica promoción del arte moderno y su producción artística, que “no se asemeja a su vida y, si a veces se entrevé una cierta inquietud, es ésta puramente lineal, debido, quizás, a su continuo deambular.”²⁵

El rigor con que juzgó la producción artística lo llevó a afirmar que la pintura de ambos integrantes del matrimonio

[...]posee las características de esa ‘pintura internacional’ que tanto abunda, sobre todo en los países nórdicos, cultivada, en gran escala, por artistas

²² *Índice*. Bahía Blanca, año 1, n° 9, 14 enero 1928, p. 9.

²³ *Índice*. Bahía Blanca, año 2, n° 20, 23 junio 1928, p. 9.

²⁴ *Índice*. Bahía Blanca, año 2, n° 22, 29 julio 1928, p. 9.

²⁵ *Ibidem*, p. 10.

ultraintelectuales, pintura internacional en el sentido de confusión, de la falta de comprensión de lo puramente plástico, de las diversas tendencias, de la mezcla de éstas, y, lo que es peor, de su preocupación exterior por lo que esa pintura no tiene otro interés y atractivo que lo estrictamente decorativo; decorativo en el sentido común que se da a esta palabra.²⁶

El último comentario publicado tuvo por protagonista a Alejandro Xul Solar y fue presentado con una frase de Poe: “He visto siempre que la originalidad era detestada por aquéllos que no podían ser nunca originales.”

Señaló la identidad de su vida con su arte, su visión maravillosa y distinta de la realidad, su solidez plástica, su pintura de signos, “como la del gran surrealista alemán Paul Klee”.²⁷ Las fotografías de tres acuarelas corroboraban lo expresado en el texto.

“El actual momento de nuestra plástica” fue el tema de la conferencia del 30 de noviembre de 1936, recogida por dos periódicos locales.²⁸ Ambos coincidieron al señalar que fue escuchada por un público selecto, pero discreparon con respecto al aspecto cuantitativo de la audiencia: mientras para *La Nueva Provincia* fue “numeroso”, para *El Atlántico* lo fue sólo “relativamente”.

Según la primera fuente, la disertación fue planteada por Pettoruti desde el punto de vista del receptor, apelando a un recurso que recuerda el empleado por los embaucadores en el cuento “El traje del emperador” de Andersen, ya que en un contexto inseguro como debe haber sido el bahiense de la década del ‘30 clasificó a los espectadores en dos tipos:

- los de categoría secundaria, que “ante cualesquiera de los problemas abordados, tropezarán con puntos ininteligibles y con contradicciones de imposible coordinación”; su frivolidad los lleva a observar la pintura argentina “debatiéndose entre el confusionismo y el desorden”, sin acertar a comprender porque subsiste y hacia dónde va;

- los “observadores depurados”, que “captarán la múltiple interpretación de cada axioma, saboreando a fondo la verdad única e inmutable”, cuyo “espíritu estudioso y alerta, que ahonda el complejo problema de la plástica contemporánea, descubre, de inmediato, la realidad de su maciza textura: Renovación.”²⁹

Esta última sería llevada adelante por “una corriente poderosa, renovadora y ágil, que barre la mala simiente amontonada por generaciones. Esa corriente -agregó el conferencista- es la moderna. La moderna, considerada así, sin clasificación escolástica, sin ‘ismos’ de ninguna especie.” Estos conceptos puristas, de “tala” tal como señala Deleuze en *Rizoma*, se fundamentaban aquí sobre una visión eurocéntrica y elitista que no dudaba en afirmar más adelante:

Carecemos de un arte auténtico, teniendo en nuestras manos múltiples posibilidades de crearlo, ya que el problema es sólo construir. No tenemos sobre nosotros el peso de una *mala tradición*, pues estamos nutriéndonos desde siempre, de las escuelas europeas que son vivas y, por ser tales, les pertenecemos. Construir; ése es el problema. Nada debemos demoler, puesto que nada hay hecho. Poco, muy poco se realizó[...]³⁰

La afirmación del presente y negación del pasado se correspondían con una nueva percepción. La obra moderna “realmente buena” “posee fibra”, tenía “carácter y originalidad”. Entre una belleza irreprochable, consagrada académicamente e inmóvil y una belleza irregular, pero actual y viva, “hecha con fibra nuestra”, prefería sin dudar la última. Para lograrla era

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁷ *Índice*. Bahía Blanca, año 2, n° 24, 15 octubre 1928, p. 9.

²⁸ Sería interesante en otro trabajo acerca de la crítica de arte analizar las diferencias que ofrecen ambos discursos, ya que resulta difícil reconstruir la secuencia temática de la exposición mediante un cotejo de ambos.

²⁹ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 1° diciembre 1936, p. 10, col. 6.

³⁰ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 1° diciembre 1936, p. 19, col. 2.

necesario “extraer lo que en realidad es valor plástico, sin detenernos en la parte anecdótica descriptiva formal.”

Según *El Atlántico*, Pettoruti clasificó a los artistas en:

-los plagiarios, que sólo se limitaban a reproducir lo que ya otros artistas habían hecho centenares de veces;

-los renovadores, que al introducir una nueva modalidad en la forma y en el espíritu, creaban, imponiendo la nueva sensibilidad, expresión genuina del hombre contemporáneo.³¹

En *La Nueva Provincia*, se advierte asimismo una clasificación binaria pero que, en lugar de estar fundamentada sobre la originalidad, se basaba sobre la falta de educación estética y resultaba siempre negativa:

-”los que no han podido satisfacer su legítimo afán de conocimientos en países de *mayor orden* y más cultura”;

- “los que, habiendo tenido a su alcance viejos y nuevos métodos, no supieron o no quisieron ahondar en ellos el espíritu, adoptando para sí la comodidad del turista despreocupado y soñoliento”.

Teniendo en cuenta los comentarios sobre artistas realizados en *Índice*, se deduce que ambas clasificaciones pueden haber sido articuladas de manera complementaria en el pensamiento de Pettoruti. Es posible que durante el desarrollo de la disertación haya planteado ambas y que cada cronista haya retenido la que le pareció más significativa.

Cuestionó luego al sistema artístico de nuestro país:

- exposiciones organizadas en función del comercio y no con un fin pedagógico-cultural, sin tener en cuenta condiciones indispensables de lugar y luz en la ubicación de las obras;

- indiferencia del periodismo hacia las nuevas orientaciones del arte;

- crítica ineficiente que se limitaba a hacer simples crónicas o manifestaciones subjetivas, “sin entrar de lleno a hacer crítica pura.”;

- ambiente impropio al arte, que crea una atmósfera, si no hostil, desprovista de compensaciones para el artista y “torna el trabajo del pintor argentino en una prolongada agonía. Paciente, religiosamente, pinta sus telas; pero ¿para quién pinta?”³²

Tras doce años de lucha en un contexto resistente al cambio, Pettoruti no había bajado los brazos, pero había empezado a sentir el cansancio. La falta de estímulos lo había vuelto más agresivo, tal como señaló el cronista de *El Atlántico*, que calificó de violento el ataque planteado al periodismo, si bien resaltó en otra parte de la nota su claridad y gran dominio sobre el tema.

Conclusiones

Según lo analizado anteriormente, desde el punto de vista temporal, la relación establecida por el artista Emilio Pettoruti con Bahía Blanca puede ser considerada dentro de una periodización binaria.

La primera etapa, que abarcaría desde el último tercio de 1927 hasta fines de 1928 giraría en torno al contacto establecido con la “Agrupación Índice”, conjunto de intelectuales y artistas nucleados por el profesor de violín Tobías Bonesatti, procedente de La Plata.

En la revista quincenal que constituía el órgano de expresión de dicho cenáculo, Pettoruti fue presentado como artista y pasó luego a ser colaborador habitual, tanto mediante la redacción de notas tendientes a la actualización artística y la difusión de los principios del arte moderno, como con la ejecución de las viñetas.

La participación como miembro del Jurado de un concurso destinado a los pintores y escultores locales, organizado en abril de 1928 por la misma agrupación con motivo del centenario de la fundación de la ciudad, fue el motivo de su primer viaje a nuestra localidad, breve estadía que permitió el surgimiento de amistades.

³¹ *El Atlántico*. Bahía Blanca, 1° diciembre 1936, p. 5, cols. 2-3.

³² *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 1° diciembre 1936, p. 10, col. 3.

El alejamiento de Bahía Blanca del director de la revista *Índice*, produjo el cierre de la primera etapa. Ésta parece caracterizarse por un contacto rico e intenso, que generó en nuestro medio un primer acercamiento a propuestas artísticas que, por lo demasiado novedosas en relación con el estado de cosas en el ámbito plástico local, no podían ser comprendidas en profundidad.

Sin embargo, los nexos establecidos permitieron la reanudación del vínculo a partir de 1934. Este segundo período giraría en torno a actividades relacionadas con sus funciones en el Instituto de Cultura Itálica y en el Museo Provincial de Bellas Artes.

A partir de las mismas, se gestaron las dos exposiciones de Pettoruti organizadas en nuestro medio (1934-1936) y la conferencia sobre “El actual momento de nuestra plástica”, que acompañó a la última. En esta disertación se refirió a Bahía Blanca como “cuna de grandes amistades y la ciudad más pujante de la provincia que ya cuenta con interesantes artistas”³³. Posiblemente éstas sean las razones por las que -a excepción de La Plata-, nuestra ciudad sea la única población del interior que tuvo más de una muestra de sus obras.

Si bien por los datos obtenidos hasta el momento no es posible precisar la totalidad de las obras expuestas por Pettoruti en Bahía Blanca, ha llegado hasta hoy el registro de algunas. Se han señalado las viñetas y las reproducciones fotográficas aparecidas en la revista *Índice* y en los comentarios de las exposiciones mencionadas.

En este sentido, quizá sea significativo verificar que el público local interesado por este tipo de manifestaciones pudo observar la resolución plástica diferenciada ante un mismo motivo según se tratase de una propuesta naturalista o moderna. Es el caso de los óleos titulados “Carolita”, ya que, tal como se señaló anteriormente, en la revista *Índice* fue publicada la primera y en la muestra de 1936 fue expuesta la fascetada, tal como sugiere el comentario aparecido en *La Nueva Provincia*.

Debe aclararse que esta última conclusión debe ser tenida en cuenta con un criterio relativo, ya que no es factible realizar un relevamiento de la difusión de la revista ni de quiénes concurrieron a las muestras. No se tiene registro de ningún caso que satisficiera esa situación y, si bien existen muchas probabilidades de que se haya dado en algunos artistas, no se los puede consultar porque ya han fallecido.

De todas maneras, no obstante se advierte durante la década del ‘30 una preocupación teórica mayor de parte del cronista del periódico mencionado -que evidencia haber leído *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset y *Los pintores cubistas* de Apollinaire-, la difusión de los principios modernos ni siquiera rozó superficialmente la praxis artística.

El control de las instituciones dedicadas a la plástica ejercido por el grupo que las había gestado y que poseía una actitud representativa frente a la realidad desde el punto de vista artístico no favoreció que los principios estéticos planteados por Pettoruti pudieran ser decodificados. La transición hacia un planteo formalista se produjo recién a mediados de la década del ‘40, momento en que se efectivizó conflictivamente el recambio generacional.

El análisis de la propuesta teórica vertida por el pintor platense en los artículos de la revista *Índice* y en la conferencia de 1936 evidencian su eurocentrismo y su formalismo, asentados sobre los principios de autonomía y de originalidad. Asimismo, si bien el tono crítico domina toda su producción discursiva, la conferencia de 1936 evidencia un grado mayor de agresividad. La incompreensión del contexto ante su mensaje no lo había vencido, continuaba luchando por actualizar la plástica nacional, pero denunciaba violentamente los factores que impedían su concreción.

³³ *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 1° diciembre 1936, p. 10, col. 6.