
Arte

Homenaje a Emilio Pettoruti

ANGEL OSVALDO NESSI

CURSO ESTUDIOS EN la Facultad de Humanidades de La Plata, donde se graduó de doctor en letras en 1948. En la misma casa fue profesor de historia del arte desde 1949 a 1957. En la actualidad es profesor de historia del arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata y en la Escuela Nacional de Artes Visuales "Manuel Belgrano", de Buenos Aires. En 1953 y 1961 realizó viajes de estudio a Europa, deteniéndose en España, país al que volverá el año próximo invitado para disertar sobre pintura argentina. PUBLICACIONES: Fernando Fader y la pintura argentina (1948), Situación de la pintura argentina (1956), Malharro (1957) y últimamente, editado por la Dirección de Cultura de la Nación, el ensayo El Atelier Pettoruti, entre otros trabajos sobre pintura y literatura. Director fundador del Instituto de Estudios Artísticos La Plata-Buenos Aires.

MIL novecientos sesenta y dos. Este año cumplió Emilio Pettoruti medio siglo de pintura. Desde París, donde reside, viajó a Buenos Aires. Una exposición de su obra europea, en el Museo Nacional de Bellas Artes; una de sus alumnos —Galería Witcomb—; otra de cuadros que figuraron en la famosa muestra de 1924 —Galería Rubbers; discursos, libros y artículos sobre su obra y acción docente, designaciones honorarias, recepciones, y... el sillón de los Inmortales. ¡Pettoruti ocupa ya su lugar en la Academia Nacional de Bellas Artes! Alma y numen de todo fue la Dirección Nacional de Cultura, que, con los amigos del maestro, ha organizado el homenaje del país a quien es ya un símbolo de la cultura argentina.

Emilio Pettoruti nace en La Plata, el 1º de octubre de 1892. Desde niño pinta y dibuja espontáneamente. Su abuelo, al advertir las condiciones del nieto, le regala colores y lápices, en vez de juguetes. A los 12 años le obsequia una caja de pinturas para que ejecute, bajo su dirección, en el patio de la gran casona, un canasto de

flores. A los dieciocho años, con el pintor Enrique Blancá, abre en La Plata un taller libre que le permite iniciarse en la enseñanza. En 1913 recibe una beca de la provincia y se dirige a Europa.

a) *Período europeo* (1913-1924). Pettoruti se instala en Florencia: amistades literarias, *Caffé delle Giubbe Rosse*, Exposición futurista "Lacerba" —Marinetti, Boccioni, Papini, Palazzeschi... Temporada en Roma: *Caffé Aragno*, revistas *Cronache d'attualita*, *Valori plastici* —Balla, De Chirico, Spadini, Melli, Bandinelli... Agotada la beca de tres años, Pettoruti trabaja en Milán durante los difíciles años de la Guerra. Su formación en museos y lugares históricos; sus exposiciones en Turín, Milán, Florencia, Roma, Venecia, Estocolmo, y en la famosa galería berlinesa *Der Sturm* (1923), donde intima con Archipenko y conoce a numerosos pintores; su amistad parisiense (1924) con Juan Gris, Zadkine, Gino Severini...; su obra sostenida y fecunda, lo sitúan entre los creadores del arte nuevo.

b) *Argentina* (1924-1952): casi treinta años de lucha, repartidos entre la creación, difusión y apreciación del arte, a través de exposiciones, charlas y escritos recibidos casi siempre con hostilidad, a menudo con indiferencia. Dirige el Museo de Bellas Artes de La Plata (1930-1947), publica revistas, desarrolla ideas. Entretanto, centenares de amigos y alumnos aprovechan sus enseñanzas y consejo: Capristo, Forte, Elgarte, Suárez Marzal, Beatriz Juárez, Langlois, Mónica Soler-Vicéns, Alejandro Vainstein, el chileno Vergara Grez, el peruano Sérgulo Gutiérrez, artistas uruguayos... Su amistad con los críticos Estarico, Atalaya (seudónimo de Alberto Chiabra Acosta), Julio Payró, Córdova Iturburu, Romero Brest, Fernán Félix de Amador y Vizconde Lascano Tegui (seudónimo de Emilio Lascano Tegui); el atelier de la calle *Charcas*, fundado y dirigido por Pettoruti (1947-1952) constituyen sendos capítulos de la plástica argentina.

c) *Europa* (desde 1953). No obstante la favorable acogida que su obra merece al juicio responsable de sus compatriotas (*Peuser*, 1948) precedida por una serie de éxitos en Uruguay, Estados Unidos, Brasil y Chile, el panorama se vuelve cada vez más difícil para el artista. Nunca obtuvo un premio nacional, ¡ni siquiera el voto de un solo miembro de jurado! A los sesenta años regresa al Viejo Mundo: ofrece en Italia tres exposiciones reveladoras (Milán, Florencia, Roma) y se radica en París, a trabajar de nuevo. El triunfo no se hace esperar: al año siguiente (1954) es elegido para integrar el grupo de *Diez artistas* que París considera sucesores de los

ARTE

viejos maestros; y en 1956 obtiene el premio Guggenheim de las Américas. Su pintura se exhibe en los principales centros y suscita juicios consagratorios.

EMILIO PETTORUTI EN SUS OBRAS

En 1914 —y no en 1917 como se lee en algunos estudios—, exhibe Pettoruti sus primicias abstractas: un abstracto de la primera hora que, sin el rodeo previo del cubismo, inserta una poesía de la forma en la tradición matemática que remonta al renacimiento.

Pettoruti tiene entonces veinte años. Alterna su pintura abstracta con obras rigurosamente figurativas¹ —*Primavera*, mosaico del patio de la Universidad de La Plata, 1914—. El arte europeo no ha terminado de afirmar su victoria sobre el “pasadismo” cuando la Guerra y los años que siguen determinan una *participación* más exigente en la historia y en lo humano, que Dada y el surrealismo subrayan a su turno. Ello explica de algún modo la involución del futurismo —desorientados, al parecer, la mayoría de sus autores—, y también el ocaso del cubismo. En Pettoruti, la fidelidad a ese estado de cosas marca un retorno al sentimiento y a la expresión (*Mi ventana en Florencia*, 1917), a la poesía de las cosas (*Peras y manzanas*, 1922; *La pipa*, 1924), a los valores del espíritu (*El filósofo*, 1920), al “eterno femenino” (*Penserosa*, 1920), sin que falte, aquí y allá, una serie de temas nacionales: el *guitarrista*, 1920; el *improvisador*, 1937; *Sol pampeano*, 1944; *Río de la Plata*, 1949; *El morocho maula*, 1951, que parece cerrar el ciclo.

Con todo, el aspecto temático no es cosa que afecte a las esencias: por encima del objeto, que el autor somete a rico juego de variaciones, se afirma la búsqueda del cuadro, concebido como arquitectura eurítmica y, en lo interior, como nostalgia de un tiempo sosegado, reino de la armonía. Tras ese final de época del conflicto, el arte de Pettoruti atraviesa con los años el purismo (*Flautista ciego*, 1920) y ronda en la pintura expresionista geométrica (serie de los *Arlequines*). En él encontramos, bien que con las

¹ ¿Quién empleó por primera vez la palabra “abstracto”? Tristán Tzara, que ha rastreado cuidadosamente el origen del término, había logrado establecer que no fue usado para designar una corriente artística antes de 1917 —precisamente por el grupo Dada. El Catálogo de la *Prima Esposizione invernale toscana*, adelantó la fecha en tres años: 1914. En efecto, allí figura un *Disegno astratto* (el título está repetido, de modo que son dos obras) del artista argentino. Este, igual que Kandinsky, no pensaba, por entonces, en hacer arte “abstracto”; sólo que, habiéndole chocado la ingenua técnica del futurismo para representar el movimiento, diseñó ritmos que, por no representar cosas visibles, se le ocurrió llamar abstractos, siendo así, al parecer, el primero en usar una expresión que había de ser tan afortunada.

adquisiciones técnicas que le sitúan en su tiempo, una “platonización de las formas, una vuelta a situaciones genéricas e ideales, a criaturas de las que se han eliminado los agrestes individualismos”, a un universo regido por la cadencia rítmica. Esta visión, dicho sea entre paréntesis, coloca a Pettoruti en el papel de precursor en varias corrientes del arte nuevo. Precursor absoluto, sin duda, en Argentina, y acaso también en América, ya que la *Armory Show*, a la que se vincula el origen del arte moderno en EE. UU., tiene lugar en 1913. Ningún autor nacido en el Continente expondría, en 1914, cosas avanzadas como *Disegno astratto*, *Armonía (circoli)* ambas en la Prima Esposizione Invernale toscana, *Movimiento* —hoy en la colección Alberto Sartoris—, obras que, junto a las del Giacomo Balla del período 1913-1916 son ejemplo de un nivel de abstracción en que la forma se basta a sí misma.

*Movimiento*² es dinámica pura. Un ritmo espiral se adueña del espacio, lo domina entre pausas y avances de agudo perfil e incitadora energía. Compositivamente es un claro ejemplo de expansión esférica. En él se desarrolla un campo visual complejo, un espacio móvil de naturaleza equívoca donde la *transparencia* juega la forma en posiciones ambiguas. Ello crea una inestabilidad de la percepción, que inmediatamente se ordena en el sentido centrífugo a través de los ejes radiales separados armónicamente y enlazados por sendos ritmos de crecimiento. Discontinuos estáticos, más ritmo, se vuelven, pues, continuos dinámicos; de modo que, con formas abstractas, se expresa una vivencia también abstracta: la de movimiento. La estructura permite desarrollar una serie de espirales cuyo entrecruzamiento “sensible” determina las formas giratorias de la radiación: los radios son *líneas-fuerzas*: acumulan y canalizan la energía “acelerada” también por el ritmo tonal, que la carbonilla favorece con su amplia gama que permite todos los contrastes. La composición es “abierta en todo sentido”; su factura impecable realiza la perfecta unidad de la intuición con la forma que la expresa.

El “élan” futurista repercute todavía en *Mi ventana en Florencia*, en la continuidad espacial entre el cuarto y la calle; pero el silencio es más típicamente cubista. Y también lo es el “collage”. La clave, mayor intermedia, franca, expone los enseres como desplegados en un escaparate. Es rica, masculina, luminosa. El joven pintor, asido a sus objetos familiares —mesa, copa, botellas, periódicos—, se asoma a un mundo no poseído, lleno de extrañas direcciones cuyo final no se vislumbra. El gollete metá-

² Para un análisis más completo de las obras que mencionamos, véase nuestro *Pettoruti*, ed. del Instituto de Estudios Artísticos, La Plata, 1962.

ARTÈ

lico, el hule rebelde, el aviso de Gath y Chaves están afirmando lo cierto, lo tangible: su acentuación a través del collage resulta expresiva: ocupan el área aproximadamente “mayor”, dividida por la base de la ventana. Un color de cualidad preciosa, refinada, completa este silencio lírico de la obra.

Después de la experiencia futurista, un “cubismo” estructural (*El filósofo*) y un cuadro muy abstracto (*La gruta Azul de Capri*), ambos de 1918, perfilan rápidamente las constantes de un estilo. “Concretar lo que es abstracto” (Juan Gris, *Declaraciones a Kahnweiler*, 1920) ya estaba en el autor de *Movimiento*; pero en *La del sombrero verde* —1919— ejecutado a base de prismas horizontales y verticales, está presente el aforismo del “cilindro-botella”: la pintura que parte, no desde el modelo hacia la geometría (Cézanne) sino desde un diseño básico que determina la estructura. Hasta llegar a *La pipa* (1924), *Interior*, *Pequeña copa* y *La del abanico verde* (los tres de 1925), el paralelismo entre Gris y Pettoruti se acentúa. Son temperamentos afines, reflexivos —se conocieron en París en 1924—, fanáticos de conocimiento. La diferencia está en la dirección de ese fanatismo: Gris, con escasas aptitudes para la pintura, ahonda en la teoría, “buscando, al parecer, compensaciones a una ineptitud que le desesperaba” (Lassaigne); Pettoruti, con excelsas dotes de pintor, ahonda en el oficio.

PINTURA Y REALIDAD

Sin embargo, “pintar es una forma de pensar” —ha dicho Kepes—; y la formulación de toda imagen está condicionada por la experiencia y las ideas del artista. El proceso estilístico de Pettoruti ha sido explicado en dos líneas por María Rosa González: “Del futurismo, a través de la abstracción, arribará a una síntesis de formas naturales”. El haber dibujado incansablemente los “bichos” del Museo de Ciencias Naturales de La Plata le proveyó un arsenal morfológico, una riqueza de simetrías y articulaciones a través de las cuales, superada la mera copia, estudia las leyes que presiden el desarrollo de cada estructura. Por eso también escribe, a propósito de la enseñanza artística, que el maestro debe “conducir a los alumnos... hacia los focos donde la vida se manifiesta más puramente, es decir, hacia la naturaleza, pero no hacia la imitación de sus aspectos exteriores, sino hacia el ejemplo de su magnífica y enérgica constancia”. Lo cual es suficientemente explícito para encarar las relaciones del artista con la realidad: no se trata, en ningún caso, de una abstracción absoluta. Una “dialéctica de equivalencias” —diría Nello Ponente—, preside sus imágenes, que son

signos de cosas, y como tales poseen un significado. La costumbre de pintar series (copas, arlequines, soles, pájaros) demuestra que el punto de partida de este creador es una temática de la realidad: dicho de otro modo, una co-realidad objetiva subyace en las formas abstractas. Semejante abstracción implica transposición: en las *copas* está la metáfora del vino. Hay una, titulada *Orgía* (1933) cuyo balanceo tiene la ebriedad por clima; las curvas desplazadas, que milagrosamente vuelven a equilibrarse, sugieren en la forma el ser de la metáfora. Otro tanto sucede con los *arlequines*: no son seres reales, pero sí criaturas que trascienden la realidad "arlequín", signos de un mundo juglaresco que se da en la armonía brillante, en el contraste de curvas y rectas, de secuencias y cesuras, en la gradación rápida del tono. El instrumento musical —¿prosapia cubista?— como los pentagramas, evocaciones del *collage*, las caretas, acaban de concretar el modo de esta correalidad que emerge de otra realidad situada como entre bastidores. *El ingenuo* y *El maula* (1951) culminan la serie de arlequines que, entre 1914 y 1938, había desarrollado con múltiples variantes. Unido al fondo oscuro de la tela, que lo hace surgir casi como iluminado por detrás, *El ingenuo* es una aparición, un milagro de estilo. Libre del antifaz, un doble rostro de perfil y de frente descubre su ser anfibológico, en un conflicto que luz y sombra repiten con bien graduados esquemas tonales. ¡Qué oficio! ¡Qué expresividad, nacida tan sólo de los medios plásticos! Los dos puños, el cuello, con sus zonas claras convergentes, en abanicos de saturación progresiva, subrayan la faz y las manos del nocturno rapsoda. Donde está la intención, allí la forma atrae al ojo, atenta a las leyes del ver, ínsitas en toda imagen.

Finalmente, el arte de Pettoruti se mueve en la luz: ésta enlaza y revela el organismo de las formas, que son, como diría Sartre a propósito de Calder, "el símbolo perceptible de la naturaleza". Desde luego, no se trata de una luz naturalista o impresionista: el pintor rechaza la apariencia del mundo cotidiano para extraer de él "una significación más profunda". En *Interior* (1925) la sombra es pantalla y sirve para construir el edificio del espacio. ¡Maravilla de síntesis, de composición y de paleta! La luz que entra por la ventana se hace forma: es preludio de los "soles".

Estos cuadros de naturaleza muerta o de "interiores", que los alumnos asimilan a la época del *Taller*, están como transidos por una intuición reveladora: la forma adquiere en ellos un resplandor metafísico. Copas, fruteras, botellas y demás objetos vulgares pierden su aire cotidiano, afectan al contemplador como las piezas en la vitrina del arqueólogo, testigos de una vida a la que sobreviven los enseres. Pintados con esplendor, sublimados en su campo visual que los engarza como joyas, humanizados por

ARTE

una quietud y un silencio que exprime lo universal en la partícula, lo eterno en lo fungible.

En la serie de "soles" Pettoruti ha dado con un hallazgo muy feliz: partiendo de los supuestos básicos de la abstracción, comienza por transponer la luz en imagen. No la pinta como la ve, sino como debe comportarse, diáfana pantalla que calibra los intervalos hasta el énfasis. Así queda la luz instrumentada, adquiere una forma intelectual precisa. En vez de ser *chiaroscuro*, *sfumato*, *plein-air*, la luz es ahora una función modal, clave y signo de la estructura sensible. Se puede, entonces, conducir como duende sin que pierda por ello su íntima esencia. Y este duende hipnotiza, por así decir, el espacio, fijando sombras proyectadas que repiten fantásticamente sus propios perfiles. Refracción, sesgo, transparencia escanden la simetría, hacen surgir un mundo virtual entre las cosas más familiares: *Interior*, *La casa del poeta*, *Sol frío*, *Sol argentino*, *Sol pampeano*, *Río de la Plata*, *Chianti*. . . ¿qué secreto gozne abre esta clara geometría a un mundo de expresión que la trasciende?

ABSTRACCIÓN - COMPROMISO

"La fuerza de la intuición creadora, la conciencia del estilo, la necesidad de la expresión pictórica no pueden definirse por una confrontación más o menos estrecha con la realidad visible, sino con un mundo interior que engloba al primero y se expande a los *puros motivos rítmicos del ser*". Este pensamiento de Bazaine, que explica la actitud individual de los grandes creadores del arte contemporáneo, refluye también sobre la obra del maestro argentino. El arte es abstracción, compromiso y conciencia. En un país como el nuestro, atado a la epidermis de un universo demasiado próximo, larga incompreensión esperaba al artista. Más allá del puro juego imitativo, la lucha se vuelve desigual, morbosa. A la versatilidad de unos, a la impaciencia intransigente de otros, decide oponer la lenta lima, la solidez de un arte sin concesiones. La puja queda indecisa por muchos años.

Pettoruti se cansa al fin de dar la batalla en todos los terrenos, con una participación que le impone la conciencia de su propio destino. Un cambio de táctica le lleva a desplazar el campo de operaciones. Ya que el cotejo debe hacerse en París, ir a París es la consigna. En la doble exposición de la galería Hautefeuille (1956) su obra antigua y reciente suscita juicios en los que no puede percibirse ni el asomo de una reticencia:

"Frente a la impostura y a las modas —escribe Frank Elgar—, un gran pintor clásico. Emilio Pettoruti es uno de los dos o tres hallazgos que

pueden hacerse entre las mil trescientas o mil cuatrocientas exposiciones anuales de París... En 1947 este artista de clase internacional decide volver a Europa. Establecido en la capital francesa en 1953, recibe, tres años después, el Premio Guggenheim de las Américas. Es la consagración". Luego de insinuar que sólo faltarían a esta consagración los votos del público parisiense, a lo que servirá la muestra de Hautefeuille, prosigue el ilustre crítico:

"Nada falta a este arte severamente despojado: la inteligibilidad, el orden soberano, la serenidad y la riqueza, la coherencia de los volúmenes definidos por planos netamente articulados, la segregación de las formas en un espacio homogéneo, visto en diversos ángulos de perspectiva, la luz, en fin, de la que carecen tantas obras cubistas, una luz inventada, obtenida por un juicioso contraste de tonos y por el empleo del claroscuro.

"Este claroscuro Pettoruti lo debe a los maestros antiguos que admiró en su juventud, como debe a los florentinos del Cuatrocientos su "linealismo" preciso y elegante. Así pues, por la elección de sus medios, por sus cualidades de medida, de rigor, de contención, de reflexión, de calma, por su horror al compromiso, al equívoco, a lo desordenado, Pettoruti es un pintor clásico... No es necesario esperar las obras más recientes, que exhibirá la semana próxima... para apreciar, para amar esta obra de valor excepcional y colocar al artista en su rango: el primero."

La opinión transcrita, como la de George Pillemet, a propósito de la citada muestra; la importante semblanza de Alberto Sartoris (en la *Revista suiza de Arquitectura*, 1959); las de J. P. Houdin y del propio Sartoris en el *Catálogo* de la Molton Gallery de Londres (1960); la de José María Moreno Galván, expresada verbalmente al suscripto (1961) no dejan lugar a dudas. Ya en 1945 había publicado Julio E. Payró su hermosa monografía, cuando el pintor, célebre en América, empezaba a ser considerado más ampliamente por la opinión, todavía minoritaria, de sus compatriotas. Veinte años fuera del Viejo Mundo le habían desconectado de París, ciudad que, a pesar de todo, continúa funcionando como la capital de las artes. Y ahora es en París donde ha vencido. Le ha bastado para ello presentarse con su obra, síntesis de una carrera sostenida y valiente. Un clásico según queda dicho. Un clásico que desconfía de las apariencias, que a la visión fenoménica de los objetos prefiere, como sugería Beckmann, una matemática que trasciende de ese mundo. ¡Cuántos hilos de tradición mediterránea perduran en su obra! Aquel rigor que Payró no vacila en llamar cartesiano, y que viene de tan lejos —la ciencia de las proporciones matemáticas que alienta en Vitruvio, que repiensa Leonardo y que Carra

ARTE

no olvida. . . Nada de comedia sentimental ni de gestos: estructura, proporción, euritmia. Sus *Bailarines* (1918), en el Museo de Córdoba, no son los de Toulouse-Lautrec ni los de Renoir: son más bien una danza que se impone como símbolo de unión y al mismo tiempo como expresión de una realidad profunda. La estructura en forma de *equis* cruza al hombre y a la mujer en completa correspondencia de signos y motivos; y uno de los primeros "soles" va orquestando la armadura tonal: como en los muros de la Villa pompeyana, un misterio se evidencia. "El artista se evade siempre de lo puramente material, objetivo; porque la suya es otra materia, impalpable" —ha dicho Pettoruti.

Tocamos, con estas palabras, la piedra submural de ese arte. Su estética paraleliza algunas preocupaciones del neoplasticismo, en la búsqueda de una "realidad constante"; de la pintura metafísica, en la expresión de un mundo de esencias que rechaza lo individual, lo sentimental, lo contingente, lo espontáneo. . . Su color no es el de la experiencia cotidiana: aplicado en capas a menudo lisas, sin rastro de pincel —aunque la pincelada, observada atentamente, no carece de dirección y ritmo—, desborda el ademán y se torna equilibrio, métrica: no es, por tanto, el color de la naturaleza, ni de la radiación iluminante. Ninguna forma permanece en su particularidad: el rectángulo apaisado de *La pipa* contiene formas verticales que lo escanden; el de *Movimiento* se subordina a la expansión esférica del motivo; el de *Oiseau rouge* (1959) es dirección pura. Botellas, fruterías, copas, guitarras, abiertas a la tercera dimensión, en ritmo sincopado que se opone a la fluencia, se evaden de su realidad física para resplandecer en un universo de cosas puras, de formas constantes, abstractas, eternas. Tal es su clasicismo.

La obra más reciente acentúa su acceso a un dominio cada vez más depurado, a un límite que ronda en lo absoluto. Pero este dominio, vedado al hombre, nos obliga a reflexionar sobre su retiro en París y sobre las consecuencias que de ello podrían derivarse. Diríase que este sosiego le desconecta, a su vez, del mundo agonal donde ha crecido, imperturbable, la dimensión de su obra. Aquel "horror al compromiso", que Frank Elgar alaba ¿no llegaría a hacerle descuidar su *training* de luchador, acercándole a un terreno esteticista que no era el suyo?

Nada más improbable. La sugerencia del gran crítico francés debe aplicarse a otro aspecto, el de las soluciones intermedias; pues en lo demás, la desmiente la propia vida del artista. Todo, en Pettoruti, exige la participación y no el aislamiento. Su ley es el esfuerzo. La acción, en el nuevo ambiente, está erizada de dificultades —el parangón, en el nivel de lo su-

blime, no tolera desmayos; agréguese a esto la angustia por cuanto ocurre en Argentina y, sobre todo, la situación de una pintura que renuncia a la apariencia *pero no a la vivencia*, que cala en lo íntimo de una realidad no derogada: soledad, silencio, armonía, serenidad, integración del ser con el universo, en lo permanente: *El invierno en París* (1953), *Sol en la montaña* (1954), *Crepúsculo marino* (1955), *Nacimiento* (1956), *Quiétude au dela* (1956-57), la hermosa serie de los "pájaros": *L'Oiseau tropical* (1957), *L'Oiseau blanc* y *L'Oiseau noire* (1958), *L'Oiseau rouge* (1959) y la serie de las "mariposas": *Farfalla* (1961), *Farfalla luce* (1961), *Fale-na* (1962)... toda una etapa de obras maestras así lo atestiguan.

ALGUNAS OBRAS RECIENTES

El invierno en París, construido sobre la gama "fría" del espectro, opone escalas azules y verdes a un amarillo grisáceo. El viento se filtra por las "puertas" desvencijadas, tuerce pelados árboles que un desmayo de sol apenas alumbra. Formas abstractas, de exaltado verticalismo, insinúan un cierre como de ojiva, lo que evidencia hasta dónde un mundo de sutiles transposiciones ha sido revelado.

Crepúsculo marino, de 1954 (146x109 cm.), obtuvo el Premio continental Guggenheim de las Américas. Se inscribe en un rectángulo vertical de proporciones casi estáticas (1:1.33) que el óvalo del sol, vacilante, apenas dinamiza. Las formas individuales dentro del cuadro insinúan verticalidad; pero el tono se anima hacia la izquierda: un mover lento, imperceptible se expresa en las formas irisadas que tienden a marchitar, con sus curvas descendentes, la redondez del astro en la hora última. Por la gama rojo-amarillo diríase que "transita" el drama del ocaso.

También formalmente, la gradación de planos traduce los momentos progresivos del crepúsculo desde el azul marino hasta el negro de la noche. El óvalo repite esas variaciones tonales en escala luminosa y en armonía complementaria, creando un conflicto que, por medio de calibradas transparencias, integra luz y sombra en una sola imagen.

La experiencia del crepúsculo deriva al orden de los signos. Pettoruti juega con alusiones o siglas del universo visible: una "dialéctica de equivalencias" arma el espacio, transmuta los ritmos tonales en una, como si dijéramos, perspectiva de tiempo. Y la trama anuda esa multiplicidad de aferencias al par que destaca enfáticamente el aro del sol empleándolo, dado su área, como forma natural de contraste y como enlace entre los diversos elementos del cuadro. Sin distracciones pintorescas, la doble modula-

ARTE

ción asocia un contrapunto de tenues variantes locales y máximo destaque en el conjunto; lo que parece convenir a la hora crepuscular, donde la clave baja se exalta en la intensidad del tono saturado.

Desarrollando, pues las posibilidades de una pintura derivada del cubismo y la visión simultánea del objeto, el artista conserva de éste las formas reveladoras, indicios o signos que permiten reconocer el árbol, el sol, el mar. . . , en el reino de una abstracción depurada.

Farfalla (luz) parece que retoma, simplificándolo, el tema giratorio del *Movimiento*. En el aspecto expresivo, concilia la forma abstracta con la imagen evocadora. En forma trascendida, lo último que queda tras la sumisión del asunto al estilo, la sugestividad del vuelo caprichoso en la asimetría y la transparencia. Al revés de lo que ocurría con los “pájaros”, este vuelo carece de dirección definida: se acerca a la metáfora de un lírico devaneo.

SÍNTESIS FINAL

Si se observa con atención la obra más reciente de Emilio Pettoruti no es difícil advertir, a través de su ubicación frente a la realidad que traduce con sus “series”, muy diversas actitudes. Los paisajes —*Sol en la montaña*, *Crepúsculo marino*, *Quiétude au dela*, *Naissance*. . . son del dominio de la sensibilidad y pertenecen al mundo fenoménico. Sus “climas” son expresados por la conjunción del color y la luz. La actitud es contemplativa: las formas traducen “distancias” donde se afirma líricamente la soledad y el arrobo ante el espectáculo de la naturaleza.

Los “pájaros” implican más bien funciones, un mundo simbólico del vuelo como imagen de la acción: es el sentido agonal que no expresa fenómenos, sino una peripecia de la criatura en el espacio. El sentido afirmativo de Pettoruti se desprende, en estas creaciones, del modo cómo la forma domina el espacio.

Las “mariposas” corresponden al mundo de las ideas. Son como el símbolo de la poesía o el ensueño. Con ellas desaparece el sentido “material”: el cuerpo de la mariposa es una simple transparencia, donde la forma es dominada por el espacio. La perspectiva es emblemática.