

Un movimiento de irradiación cultural: La Gaceta del Sur de Rosario.

Lorena V. Mouguelar.

Cita:

Lorena V. Mouguelar (2011). *Un movimiento de irradiación cultural: La Gaceta del Sur de Rosario. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/443>

XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia

Mesa 71:

Historia, medios y sociedad.

Argentina desde fines de siglo XIX hasta la actualidad

Coordinadoras:

Laura Juárez (UNLP– CONICET)

Ana Lía Rey (UBA)

Título de la ponencia:

“Un movimiento de irradiación cultural: *La Gaceta del Sur* de Rosario”

Autora: Dra. Lorena V. Mouguelar

(CONICET / CIAAL / UNR)

DNI: 24.784.204

Correo electrónico: lmouguelar@fibertel.com.ar

Se autoriza su publicación.

Un movimiento de irradiación cultural: *La Gaceta del Sur* de Rosario*

por

Lorena V. Mouguelar

(CONICET / CIAAL / UNR)

Artes y letras nuevas en el interior del país

La Gaceta del Sur, periódico de crítica, arte y letras, se presentó ante el público de Rosario como un producto moderno y de gran calidad, tanto en su contenido como en su aspecto visual. Editado en un papel de alto gramaje, ligeramente satinado y en formato tabloide, mostraba una diagramación clara y ordenada. Desde el primer número, y durante las ocho entregas que se distribuyeron a lo largo de 1928, la cuidadosa combinación de textos e imágenes tradujo visualmente la unión programática entre letras y artes plásticas que acercó a sus animadores.

Este periódico promovió en la provincia de Santa Fe un “gran movimiento intelectual” orientado a aunar las voces de los escritores del interior del país.¹ El

* Algunas problemáticas desarrolladas en este artículo fueron planteadas inicialmente en MOUGUELAR, Lorena, “Ilustraciones de selección en *La Gaceta del Sur*”, en CONTARDI, Sonia *et al.* (coord.): *Arte*,

objetivo de dotar de un carácter orgánico a los esfuerzos generados en las provincias quedó plasmado en uno de los “Ecos” de *La Gaceta del Sur*:

En las ciudades de Córdoba, Santa Fe, Catamarca, Tucumán, Bahía Blanca y Mendoza, existen centros culturales semejantes a los que hay en Buenos Aires y debiera haber aquí. (...) Si se lograra reunir estas fuerzas dispersas, sería cuestión de intentar grandes movimientos de irradiación de cultura, y se extendería el eco de la palabra argentina. Enfermedad de ignorarnos mutuamente es la que padecemos.

Los jóvenes que izamos esta Gaceta del Sur, tendemos la mano amistosa a todos los compañeros que luchan por un ideal de superación y de cultura en el interior del país.²

Este planteo fue desplegado más adelante por Armando Cascella.³ Las “montoneras” provenientes de distintas regiones argentinas reclamaban que la literatura nacional, hasta entonces acotada a la ciudad de Buenos Aires, fuera verdaderamente federal. El “intento de aproximación y cotejo”⁴ que partió desde *La Gaceta del Sur* hacia otros grupos culturales del interior también se extendió más allá de los confines nacionales. Así aparecieron en sus páginas colaboraciones, poemas y críticas firmadas por autores peruanos, bolivianos, venezolanos, chilenos, uruguayos y mexicanos. La presencia de corresponsales en distintos países del continente, la recepción y difusión de otras revistas, así como el envío del periódico hacia el exterior, mostraban la voluntad de la dirección de estrechar los lazos culturales con el resto de América. Este espíritu panamericanista, conjugado en distintas medidas con el interés por la renovación estética, estuvo presente en varias publicaciones de la época, tales como *Martín Fierro*, *Proa*, *Valoraciones*, *Sagitario* e *Inicial*.⁵

creación e identidad cultural en América Latina: los procesos de emancipación y las revoluciones. Rosario, CEALC / UNR, 2010, pp. 161-175.

¹ LAFLEUR, Héctor René, PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando Pedro: *Las Revistas Literarias Argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 131.

² “Ecos”, en *La Gaceta del Sur*. Año I, n. 4 / 5, Rosario, junio - julio de 1928, p. 2. Este llamamiento fue recogido por otras revistas, como fue el caso de *Índice. Revista de cultura artística y literaria*. Año II, n. 23, Bahía Blanca, 15 de septiembre de 1928. Agradezco este dato a Diana Rivas.

³ “Para una Federación Literaria”, en *La Gaceta del Sur*. Año I, n. 8, Rosario, octubre – noviembre de 1928, p. 1.

⁴ *Idem*.

⁵ Al respecto ver SARLO, Beatriz: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988 y RODRÍGUEZ, Fernando Diego: “Estudio preliminar”, en *Inicial. Revista de la joven generación. 1923-1927*. Buenos Aires, UNQ, 2004, pp. 7-43.

Creemos que el anhelo explicitado con respecto al futuro de la literatura nacional también orientó el accionar de los artistas plásticos vinculados a esta “formación”.⁶ *La Gaceta del Sur* constituyó un espacio alternativo de circulación para la producción de aquellos autores modernos rosarinos que no tenían cabida en los medios ni en las instituciones culturales tradicionales, poniendo en evidencia que el espíritu de renovación en las letras y en las artes se había expandido más allá de la Capital Federal.⁷ Ya fuera a través de las notas sobre arte, de la reproducción de obras o de la ilustración de textos, las páginas del periódico otorgaron visibilidad a una serie de imágenes ligadas a lo nuevo. En este sentido, no sólo les permitió mostrar las últimas búsquedas de pintores y escultores de Rosario, sino también difundir diversas formas del modernismo estético metropolitano que funcionaron como referentes de los programas de renovación generados desde esta pujante ciudad del interior del país.

Los precedentes editoriales

Julio Vanzo fue el artista rosarino que más activamente colaboró en la publicación. Siendo ya un creador maduro y consagrado en su ciudad natal, al recordar ciertas alternativas fundantes para su trayectoria, destacaba dos experiencias editoriales: *Ahora* y *La Gaceta del Sur*, tempranas publicaciones de arte y literatura donde “la información sobre los movimientos plásticos de vanguardia” tuvo su inmediato reflejo.⁸ Dibujante, grabador y pintor autodidacta, Vanzo había ingresado al campo artístico a través de las ilustraciones para diarios y revistas y las caricaturas con las que se presentó por primera vez en una galería privada en 1919. Ya ese año experimentaba con los temas y las formas del futurismo y del cubismo en pequeños dibujos que por su radicalidad sólo circularon entre sus pares y amigos.⁹ Por entonces llegó a vincularse con el grupo nucleado alrededor de la revista mural *Prisma*, hoja con poemas y grabados de Norah Borges que personalmente pegó en las paredes rosarinas. Así conoció a distintos representantes de la renovación estética en las letras y las artes tanto

⁶ Apelamos aquí al concepto de “formaciones” desarrollado en WILLIAMS, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1982 [1981].

⁷ Al poner en evidencia las estructuras de sociedad intelectual, las revistas culturales se convierten hoy en elementos de suma utilidad para el análisis de la circulación de las ideas y el funcionamiento de estas agrupaciones. Cfr. ALTAMIRANO, Carlos: *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá, Norma, 2006.

⁸ “En el mundo del arte rosarino. El arte debe ser ‘comprendido’ por el espectador, destaca el pintor Julio Vanzo”, en *La Capital*. Rosario, 20-IV-1958, pp. 13 y 16.

⁹ MOUGUELAR, Lorena: “1919: cubismo y futurismo en Rosario”, en *Separata <El arte y la técnica>*. Año V, n. 10, Rosario, CIAAL / UNR, noviembre de 2005, pp. 13-27.

de su ciudad natal como de Buenos Aires, relaciones que derivarían en futuras alianzas entre plásticos y escritores interesados por el arte moderno.

En efecto, y en particular durante las primeras décadas del siglo XX, los periódicos culturales y las pequeñas revistas fueron canales privilegiados para la difusión y promoción de nuevas tendencias estéticas en el arte y la literatura.¹⁰ Estos programas de renovación colectivos generaron un amplio arco que abarcó desde las formas de cambio típicamente modernas hasta las rupturas más estrepitosas características del vanguardismo. Revistas como *Prisma*, *Inicial*, *Martín Fierro* o *Proa* funcionaron en los años veinte como aglutinantes de artistas e intelectuales orientados hacia la actualización estética.¹¹ Refiriéndose a la importante presencia de las artes visuales en las dos últimas, Beatriz Sarlo apuntó:

(...) son años de cercanía entre escritores y artistas plásticos. (...) La gráfica es como la traducción: pone en escena el compromiso de los jóvenes, lo hace inmediatamente perceptible, desde el momento mismo en que la revista es hojeada por sus lectores.¹²

A nivel local, distintas publicaciones sobre arte y literatura se sucedieron a principios del siglo XX, propuestas con características disímiles que por lo general tuvieron una duración muy limitada en el tiempo. Entre ellas queremos señalar tres antecedentes que permiten comprender cómo llegó a conformarse *La Gaceta del Sur*, ya sea en relación a su proyecto editorial o a los escritores y artistas que agrupó. En primer lugar, nadie podría soslayar el rol decisivo que le cupo a la *Revista de "El Círculo" de Rosario* en tanto "canal privilegiado de recepción de los debates en torno a la singularidad cultural americana y el perfil nacional, sobre los que intentó configurar una perspectiva regional".¹³ La revista comenzó a editarse en 1919 y luego de un hiato reapareció en 1923 bajo la dirección conjunta de Fernando Lemmerich Muñoz y

¹⁰ Dentro del vasto material que existe sobre revistas culturales latinoamericanas queremos destacar la reciente aparición de dos trabajos que tienen su eje en el análisis de la imagen: ARTUNDO, Patricia (dir.): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008 y MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (comp.): *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009.

¹¹ Al respecto ver MASIELLO, Francine: *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette, 1986, especialmente el capítulo II, "Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura", pp. 51-81.

¹² *Una modernidad periférica...*, op. cit., p. 117.

¹³ Un estudio sobre las operaciones intelectuales que realizaron los autores reunidos en esta revista, a los efectos de valorizar la ubicación geográfica de Rosario y a partir de allí construir una estética regionalista, que vinculó la renovación a la estilización formal, puede encontrarse en ARMANDO, Adriana: "Entre los Andes y el Paraná: La Revista de 'El Círculo' de Rosario", en *Cuadernos del CIESAL*. Año IV, n. 5, Rosario, UNR, segundo semestre de 1999, pp. 79-88.

Alfredo Guido, con una definida perspectiva americanista y andina. Dentro de los objetivos que planteó este nuevo programa editorial, se destacó el tema de la independencia cultural de Rosario con respecto a Buenos Aires planteado como una posibilidad y un deber.

En forma paralela, en noviembre de 1925 un grupo de escritores, plásticos y músicos de la provincia de Santa Fe constituyó el Círculo Literario y Artístico Nacional presidido por Armando Cascella, quien recientemente había regresado a la ciudad.¹⁴ Esta asociación fundada en Rosario con el propósito inmediato de extender su alcance al orden nacional, editó en 1926 tan solo un número de un periódico que pretendía tener frecuencia mensual: *La hoja del Clan*.¹⁵ La gran mayoría de los nombres que se congregaron en el Clan volvería a reunirse un par de años más tarde en *La Gaceta del Sur* “estimulados por la presencia del escritor Armando Cascella.”¹⁶

Finalmente, recién iniciado el año 1928, un periódico de vanguardia intentó conmocionar el tranquilo ambiente rosarino: *Ahora*, quincenario de arte y crítica.¹⁷ Esta publicación cargada de juvenilismo y orientada hacia la promoción de cambios radicales en el espacio cultural contó con la presencia de Julio Vanzo y Lucio Fontana entre sus colaboradores, hecho que se mantendría en *La Gaceta del Sur*. Pese a las expectativas iniciales, su recorrido editorial fue de sólo dos números. Quizás se trató de un proyecto demasiado ambicioso para el público que existía en el Rosario de entonces, o tal vez la aparición de *La Gaceta del Sur* en marzo de 1928 haya absorbido en forma completa el tiempo de columnistas e ilustradores, muchos comunes a ambas publicaciones.

Un porvenir mental para Rosario

La creación de *La Gaceta del Sur* había sido anunciada a comienzos de año en los diarios de mayor tiraje de la ciudad. *La Capital* anticipaba en enero la próxima aparición de un “periódico de información literaria y artística” dirigido por “jóvenes

¹⁴ “El Clan. La reunión de ayer de literatos, plásticos y músicos rosarinos”, en *La Capital*. Rosario, 16-XI-1925, p. 4.

¹⁵ Fue dirigido por Armando Cascella y Augusto César Vatteone y salió a la venta el 13-IV-1926. “Periodismo. El Clan”, en *La Capital*. Rosario, 11-IV-1926, p. 5.

¹⁶ “Apareció la revista literaria *La Gaceta del Sur*”, en *América*. Rosario, 23-III-1928, p. 1. Casi todos los números tuvieron en su primera página una nota firmada por este autor.

¹⁷ Una reconstrucción de sus contenidos y de las estrategias de presentación ante el posible lector, realizada a partir de relevamientos hemerográficos puede verse en MOUGUELLAR, Lorena: “*Ahora*: un periódico de vanguardia en Rosario”, en SIRACUSANO, Gabriela *et al.*: *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y XII Jornadas del CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 135-148.

escritores”.¹⁸ Ellos eran Antonio Arias Sans, Manuel Forcada Cabanellas y Anicio Ortiz, aunque finalmente sólo este último figuró al frente del proyecto, al menos durante los primeros tres números.¹⁹ En tanto revista animada por un “espíritu eminentemente moderno”, *La Gaceta del Sur* se incorporaría en el mes de marzo al “proceso renovador” de la época. Según esta gacetilla de presentación, se trataría de un periódico a imagen de *Les Nouvelles Littéraires* de París y *La Fiera Letteraria* de Milán,²⁰ pero con una “filosofía propia” e inconfundiblemente “americana”. De este modo se ponían en juego los fundamentos de valor característicos de la literatura y el arte argentinos en los años veinte: la búsqueda de la novedad cruzada por un componente americano o nacional que les otorgó un carácter distintivo.

Días después, *América* editaba una gacetilla similar adjuntando el listado completo de los futuros colaboradores. Entre ellos se incluían, además de escritores y artistas de avanzada de nuestra ciudad, personalidades de distintos ámbitos de la intelectualidad porteña.²¹ Al igual que *Ahora*, *La Gaceta del Sur* tuvo la voluntad de aunar en el mismo proyecto editorial autores interesados en la renovación estética, cualquiera fuese su sector de proveniencia, así como de defender en forma acérrima a la juventud en tanto promotora del cambio y hacedora del futuro cultural. Este grupo de literatos y artistas, que hasta entonces se encontraban aislados, se reunían con el fin de crear una revista “en Rosario y para Rosario”. Estos hombres “jóvenes e inquietos” aseguraban así el “porvenir mental” de la ciudad.²²

El periódico intentó contribuir a la puesta al día estética de su público, no sólo a través de las críticas y notas sobre arte, sino también mediante el amplio número de imágenes que la ilustraron. En cada entrega, el lector tuvo a su disposición pinturas, grabados, dibujos o esculturas realizados por artistas modernos nacionales y europeos. Este amplio abanico de reproducciones tenía un eje en común: informaban sobre las tendencias operantes tanto en Rosario como en las metrópolis culturales, todas variantes

¹⁸ “Publicaciones. La Gaceta del Sur”, en *La Capital*. Rosario, 3-I-1928, p. 3.

¹⁹ A partir del n. 4 / 5, donde se produjo una modificación en la presentación gráfica, dejó de aparecer la figura del director. En su lugar se solicitaba que las “suscripciones y giros” fueran realizadas “a nombre del Administrador Miguel Cascella”. Sin embargo, Anicio Ortiz nunca se desvinculó del periódico y tampoco se presentó a otra persona en su cargo.

²⁰ Estas revistas fueron recibidas y reseñadas durante los primeros meses en la sección titulada “Postales latinas”. Allí se comentaban las noticias literarias provenientes de Francia, Italia y España. En el marco de los cambios del n. 4 / 5, la sección fue suprimida cediendo su espacio al comentario sobre “Bibliografía”.

²¹ “Periodismo. La Gaceta del Sur”, en *América*. Rosario, 6-I-1928, p. 3.

²² “Apareció la Revista Literaria La Gaceta del Sur”, en *América*. Rosario, 23-III-1928, p. 1.

de las “llamadas al orden” que desde distintos ángulos re-visitaron el legado vanguardista.

El paradigma europeo

La Gaceta del Sur reunió en sus páginas la obra de muchos de los artistas extranjeros que residían en París y habían absorbido el clima cultural del período de entreguerras, tales como Pablo Picasso en su etapa neoclásica o las personales formas de figuración de Tsuguharo Foujita y Amadeo Modigliani. Las obras que fueron reproducidas de estos autores formaban parte de monografías o artículos editados entre 1926 y 1927, medios de actualización estética con que contaron los artistas rosarinos.²³ En 1926 Christian Zervos inauguró sus Cahiers d’Art con la publicación de un libro dedicado a la producción de Picasso desde 1920 hasta esa fecha.²⁴ El *Autorretrato* de 1927 de Foujita que apareció en *La Gaceta del Sur* había sido reproducido por el diario *La Prensa* al reseñar un artículo de Tristan Klingsor sobre el artista publicado en la revista francesa *Art e Decoration*.²⁵ En cuanto a las imágenes de Modigliani, acompañaban en *La Gaceta del Sur* un extenso comentario de un libro recientemente editado en Francia sobre su vida y obra, con numerosas reproducciones de sus pinturas, dibujos y esculturas. Casi sobre el final de la nota, el periodista afirmaba: “Modigliani, Picasso, Vlaminck, Derain, Othon Friesz, Soutine, Segonzac, son los nombres que señalan la florescencia de un arte europeo: los grandes pintores de un renacimiento internacional, con respecto al cual el trompeado Noveciento (sic) italiano no es más que provincialismo y academia”.²⁶ Con esta frase reafirmaba una de las opciones principales de este grupo, que también podía leerse a través de las imágenes seleccionadas: la Escuela de París, conformada por artistas que de diversas maneras respondieron al *rappel a l’ordre* de los años veinte.²⁷

²³ Estas firmas también figuraron en la “Exposición de pintura moderna” francesa de 1926 realizada en Amigos del Arte.

²⁴ ZERVOS, Christian: *Picasso. Oeuvres 1920-1926*. París, Cahiers d’Art, 1926.

²⁵ “El pintor japonés Foujita”, en *La Prensa*. Buenos Aires, 20-XI-1927, tercera sección, s/p.

²⁶ El libro aludido era SALMON, André: *Modigliani. Sa vie, son oeuvre*. París, Quatre Chemins, 1926, reseñado por FIORES, Pablo: “Amadeo Modigliani”, en *La Gaceta del Sur*. Año I, n. 3, Rosario, mayo de 1928, p. 7.

²⁷ La “llamada al orden” en Francia comprendió una amplia gama de tendencias que fueron desde el cubismo y otras alternativas de la vanguardia hasta un retorno al orden que con un sentido restaurativo volvió a ciertas tradiciones latinas, en franco enfrentamiento con la cultura germánica. Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*. Suma Artis, Vol. XXXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Mario Tozzi fue uno de los autores europeos con mayor presencia en la revista. Italiano instalado en la capital francesa después de la gran guerra, había conformado en 1926 un grupo junto a otros emigrados: Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Massimo Campigli, Filippo de Pisis, Gino Severini y René Parece.²⁸ A pesar de sus frecuentes viajes a Italia, en los que fue invitado a exponer junto al Novecento, el ambiente cultural parisino fue la base de su actuación profesional. Sus pinturas fueron reproducidas en diversos números de *La Gaceta del Sur*: *A orillas del lago*, en el segundo, *Naturaleza muerta* en el tercero, *Composición* en el octavo, dos de ellas en primera página. Todas estas composiciones se conectaban con el retorno al orden y a las tradiciones nacionales que dominó la pintura italiana de entreguerras: mujeres, objetos y espacios sólidamente contruidos, perspectivas bien marcadas, volúmenes cerrados y precisos, un estado de quietud donde el tiempo parecía haberse detenido que provocaba climas de misterio o de melancolía.

Una muestra individual de Mario Tozzi estuvo prevista para 1928 en Boliche de Arte, espacio dirigido por el crítico Leonardo Estarico que funcionó en la Cooperativa Artística de Buenos Aires, uno de los ámbitos inaugurados en la década del veinte por donde circuló el arte nuevo. En el mismo ciclo de exposiciones individuales figuraron otros artistas cuyas obras también ilustraron *La Gaceta del Sur*: Juan Antonio Ballester Peña –que colaboró firmando con su seudónimo Ret Sellawaj, anagrama de su primer apellido e iniciales del nombre –, Alfredo Guttero, Emilio Pettoruti, Carlos Giambiagi y el representante rosarino, Julio Vanzo.²⁹

En cuanto a los creadores argentinos que figuraron en la revista, la mayoría había pasado algún tiempo en Europa, tomando contacto directo tanto con la tradición occidental como con los nuevos movimientos artísticos. Pensemos en los conocidos recorridos de Norah Borges, Emilio Pettoruti y Alfredo Guttero, en el periplo de Nicolás Antonio de San Luis por algunas ciudades europeas, en las estadías de Augusto Caggiano y Manuel Musto en Florencia, Domingo Candia en Florencia y París o Gustavo Cochet en Barcelona y París. Las últimas producciones de todos ellos fueron reproducidas en *La Gaceta del Sur*. Por su parte, Lucio Fontana emprendía una travesía similar volviendo a Milán a comienzos de 1928. Las obras y autores “faro” que

²⁸ Fueron denominados “Grupo de los siete” o “Los italianos de París”, según los autores consultados.

²⁹ El cronograma de actividades fue anunciado en “Pintura y escultura. ‘Boliche de arte’”, en *La Prensa*. Buenos Aires, 12-V-1928, p. 14.

sustentaban la legitimidad de la revista provenían de la cultura metropolitana, allí se ubicaba el paradigma estético adoptado por la agrupación.³⁰

Los nuevos espacios y sus promotores

La Gaceta del Sur cubrió de algún modo muchas de las exposiciones realizadas entre 1927 y 1928 en los nuevos ámbitos de exhibición que emergieron durante la década del veinte en el país. La muestra del escultor croata Iván Mestrovic en Amigos del Arte fue relevada a través de una gacetilla breve que contrastaba con la cantidad de reproducciones. En las primeras páginas de la revista se distribuyeron tres obras y una fotografía del autor, mientras que de la exposición de María Elena Bertrand en la misma sala sólo se mostró un óleo. Ambos conjuntos fueron avalados por el periódico aunque con ciertos reparos. Por el contrario, aquellas presentaciones que recibieron un comentario rotundamente negativo quedaron sin imágenes. Tal fue el caso de los óleos de Svetovar M. Franciscovich, los paisajes de Demetrio Antoniadis o los aguafuertes de Julio Prieto, por citar algunos ejemplos.

Las críticas se publicaron por lo general sin firma, sólo en dos ocasiones se consignó la autoría. La muestra de aguafuertes que José Arato presentó en Amigos del Arte recibió un cálido comentario de su amigo César Tiempo y Atalaya –Alfredo Chiabra Acosta – escribió para un mismo número dos “Notas de arte” suscitadas por exposiciones presentadas en Buenos Aires, una de arqueología peruana y otra de artistas uruguayos.³¹ Así como mediante las reseñas bibliográficas se informaba al lector sobre las últimas novedades en el campo de las letras, los comentarios de muestras y en especial las ilustraciones incluidas permitieron conocer la obra de artistas modernos que pocos meses antes se habían presentado en Rosario o Buenos Aires.

El regreso de Alfredo Guttero a Argentina en septiembre de 1927 tras la experiencia europea fue sumamente significativo para nuestro arte, no sólo por el carácter renovador de su obra personal tanto a nivel formal como técnico sino también por la intensa tarea que llevó adelante como promotor de los artistas ligados al

³⁰ Reiterando una situación característica de las sociedades latinoamericanas, el sistema de referencias estaría ubicado fuera del campo cultural, en centros externos que operarían “no sólo como horizonte de paradigmas estéticos e intelectuales, sino como instancias definitivas de consagración”. ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: *Literatura / sociedad*. Buenos Aires, Edicial, 1993, p. 86.

³¹ Sobre la activa labor que desarrolló este crítico de arte durante las primeras décadas en diversos medios gráficos de nuestro país ver ARTUNDO, Patricia (comp.): *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Buenos Aires, FNA / Fundación Espigas, 2004.

modernismo estético.³² Habiendo mantenido durante su ausencia un contacto fluido con quienes protagonizaban las batallas por la renovación en Buenos Aires, al volver al país desarrolló a lo largo de cinco años distintas actividades en el campo artístico con una intensidad fuera de lo común. En el número 4/5 de *La Gaceta del Sur* se reprodujeron tres obras suyas. En la primera página, *Florentina* de 1924 se trataba de un óleo que probablemente haya formado parte de la exposición individual inaugurada en Amigos del Arte en octubre de 1927, o quizás de la Gran feria de pintura joven organizada diez días más tarde por Atalaya en Boliche de Arte. El rostro de perfil en primer plano, con las pinceladas a *tratteggio* sugiriendo las sombras, era muy similar al de una de las *Bañantes* pintadas en 1925 durante su estadía en Florencia.

En este número se publicó una extensa nota sobre el X Salón de Otoño inaugurado en Rosario el 25 de mayo, donde Guttero obtuvo la medalla de oro en “Figura”:

Ya el compañero que confecciona los Ecos, en LA GACETA DEL SUR, dijo en su sección del número anterior que nos sorprendía a todos el vanguardismo del Jurado al premiar a Guttero, y que no sabíamos si lo hacía por ponerse a tono con la nueva sensibilidad, o porque su espíritu había sido tocado por el soplo renovador de un arte libre. Por cualquiera de las dos causas que fuera, este premio es un acierto que merece toda nuestra aprobación.³³

La obra en cuestión, *Composición* de 1928 acompañó la nota junto a otras incluidas en el Salón que ilustraron este número. El desnudo femenino se recostaba sobre una de las diagonales y aparecía en el centro de la pintura rodeado por diferentes personajes. Al año siguiente Guttero fue convocado como miembro del jurado de selección y premios del salón, donde aprovechó la oportunidad para facilitar el ingreso del modernismo en una convocatoria oficial.³⁴

La tercera obra reproducida fue *Fiesta campestre*, yeso cocido de 1927 que *La Gaceta del Sur* presentó como óleo y bajo el título *Tarde en Olivos*. La compleja composición dominada por una mujer de pie entre dos caballos había sido premiada en la 3º Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales montada entre diciembre de

³² Cfr. PACHECO, Marcelo (coord.): *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires, Fundación Costantini, 2006.

³³ LA ROSA, Miguel: “El Xº Salón de Otoño”, en *La Gaceta del Sur*. Año I, n. 4 / 5, Rosario, junio-julio de 1928, pp. 6-7.

³⁴ ARTUNDO, Patricia (ed.): *Gutero – Falcini. Epistolario 1916-1930. Cartas a un amigo*. Buenos Aires, FFyL / UBA, 2001.

1927 y enero de 1928. En las tres imágenes el espacio estaba fragmentado. En todas se repetía el esquema de una figura femenina central alrededor de la cual se desarrollaban una serie de pequeñas escenas, cuya distancia con respecto a la protagonista estaba señalada sólo por la diferencia de tamaño.

Junto a Guttero, Emilio Pettoruti fue la otra gran figura rectora en la introducción del modernismo estético y su difusión a nivel nacional. Luego de su sonado regreso en 1924, colaboró en muchas revistas modernizadoras como la mencionada *Martín Fierro*, la *Revista Oral* dirigida por Alberto Hidalgo, *Índice* o *Crítica magazin*, y trabajó junto a Leonardo Estarico en la organización de Boliche de Arte. Fue este crítico quien escribió el catálogo de la primera exposición individual que Pettoruti realizó en Rosario a finales de 1927 como representante de la “asociación titulada boliche de arte”, “abierta a todas las tendencias de la hora actual”.³⁵ Invitado por El Círculo, se presentó en octubre en las salas del Museo Municipal de Bellas Artes causando una serie de controversias en la ciudad, donde finalmente quedaron dos óleos adquiridos por la Comisión Municipal de Bellas Artes: *Calle de Milán* de 1919 y *El pintor Xul Solar* de 1920. El artista platense recordaría años más tarde la cena compartida entonces con Juan Zocchi y Julio Vanzo.³⁶

Su firma estuvo en el primer número de *La Gaceta del Sur*.³⁷ En el número 3 se reprodujo su mosaico *La Primavera*, realizado en Florencia en 1914. Durante el mismo año de su ejecución, la obra había sido expuesta en la sección de Artes Decorativas del Salón Nacional y una década más tarde donada por su autor a la Universidad Nacional de La Plata.³⁸ *La primavera* también había ilustrado el artículo de José Carlos Mariátegui “El pintor Pettoruti”, publicado en diciembre de 1925 en la revista *Variedades* de Lima. De la correspondencia entre ambos se desprende la importancia que Pettoruti les asignaba a sus experiencias con mosaicos, superficies “onduladas” que generaban efectos lumínicos cambiantes, y en particular a esta obra, el primer resultado de un trabajo de “amor y estudio”, de “instinto acompañado de conocimiento y meditación como toda obra de arte.”³⁹

³⁵ “El Círculo. Exposición Pettoruti”, en *La Capital*. Rosario, 18-X-1927, p. 11.

³⁶ PETTORUTI, Emilio: *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Librería Histórica, 2004 [1968], p. 205.

³⁷ Desafortunadamente no hemos podido localizar este ejemplar en ninguna de las hemerotecas consultadas, por lo que desconocemos cual fue la imagen reproducida.

³⁸ PETTORUTI, *op. cit.*

³⁹ “Correspondencia José Carlos Mariátegui – Emilio Pettoruti (1921-1930)”, pp. 103-114, II apéndice de TARCUS, Horacio: *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2001.

La Gaceta del Sur también albergó la obra de autores rosarinos ligados al grupo tanto por vínculos de amistad como por su interés en difundir el modernismo estético. César Caggiano había organizado en noviembre de 1927 una muestra de sus últimas producciones, luego de dos años de estadía en Paraguay.⁴⁰ Un dibujo y una pintura de este artista, activo colaborador de *La Gaceta del Sur*, fueron reproducidos en el segundo número de la revista. Probablemente estas obras hayan sido parte del conjunto exhibido meses antes en la Cooperativa Artística, sucursal de la casa porteña donde funcionaba la Asociación Boliche de Arte.⁴¹ El mismo ámbito acogió en agosto de 1928 la producción de Gustavo Cochet, otro artista de la zona. Recién llegado a nuestro país, luego de una gira por las principales ciudades europeas, exhibió parte de los óleos, acuarelas, litografías y aguafuertes producidas durante los doce años de ausencia.⁴² Al mes siguiente, uno de estos grabados –*Vista del canal San Martín*– apareció en la portada del número 6.

Artistas jóvenes, audaces y honestos

La crítica del X Salón de Otoño estuvo a cargo de Miguel La Rosa, un escritor que había participado en la efímera *Hoja del Clan*.⁴³ Justificando de antemano su juicio negativo, explicitó el anhelo de “contemplar en los artistas una libertad absoluta en la forma de expresión y mucho amor por su arte”, elementos que no hallaba en las muestras oficiales. En la frase subyacían dos valores que signaron el accionar de esta “formación”. Por un lado, el interés por una renovación total de las formas, que les permitiera a los artistas desligarse de tradiciones vetustas, de estilos amanerados y de ciertas temáticas que se habían convertido en cliché. Por otra parte, la exigencia hacia el creador de una actitud honesta y apasionada por su propia labor. No resultaba extraña la emergencia de esta problemática en un momento en que el mercado del arte comenzaba a consolidarse en la ciudad. Ambos requisitos estaban intrínsecamente ligados, ya que la crítica hacía referencia a aquellos creadores que adoptaban fórmulas validadas con el propósito de insertarse en un circuito comercial estrecho y academicista.⁴⁴

⁴⁰ “Arte y Teatro. Exposición Caggiano”, en *La Capital*. Rosario, 22-XI-1927, p. 11.

⁴¹ El local rosarino ofrecía objetos decorativos europeos y obras de los “autores modernos más bien (sic) conceptuados.” “Salón de la Cooperativa Artística”, en *La Capital*. Rosario, 21-III-1928, p. 9.

⁴² “Exposición Gustavo Cochet”, en *La Capital*. Rosario, 18-VIII-1928, p. 11.

⁴³ LA ROSA, Miguel: “El Xº Salón de Otoño”, *op. cit.*

⁴⁴ La condena de la mercantilización artística y su contrapartida en un desinterés cercano al arielismo estuvo presente también en el núcleo martinfierrista, quienes se consideraban “jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos al afán de lucro que puede desviarlos de su camino”. SARLO, Beatriz: “Vanguardia y criollismo: la aventura de ‘Martín Fierro’”, en ALTAMIRANO, Carlos y SARLO,

En otro párrafo, el artículo atacaba expresamente a la Comisión Municipal de Bellas Artes culpando a sus integrantes de los “años de desaciertos” que habían convertido al otrora prestigioso Salón de Otoño en un “desastre”. Como consecuencia de las reiteradas falencias en las gestiones oficiales, el público ya no acudía a visitar las salas, los expositores del resto del país enviaban “sobrantes de sus obras” y estaban “ausentes casi todos los rosarinos”. Este era quizás el dato más preocupante teniendo en cuenta que los salones se habían creado con el objetivo de estimular la producción artística de la ciudad.

Significativamente, en el mismo número donde se reseñaba de un modo tan áspero la mayoría de las obras presentadas en el X Salón de Otoño, se reproducía un dibujo de una firma “de clamorosa ausencia” entre los expositores.⁴⁵ Era un desnudo en carbonilla de Julio Vanzo que por su resolución plástica se distanciaba abismalmente del resto de las imágenes. Sintético y abstracto en extremo, conformado por líneas rectas y planos de valor, denotaba la voluntad experimental de su autor. Este sería el perfil de artista propugnado por la agrupación: un creador joven, audaz en su producción estética y con una actitud indiferente hacia el circuito comercial del arte.

Al mismo tiempo, La Rosa destacaba a ciertos autores de Buenos Aires, exponentes del “arte vivo” que habían presentado recientemente sus obras en los espacios alternativos porteños creados por asociaciones de artistas y críticos: Amigos del Arte, “La Peña” Gente de Arte y Letras o Boliche de Arte. Muchos habían realizado ya su periplo europeo, otros comenzarían el consabido viaje de estudios en los años inmediatamente posteriores. Además del mencionado Alfredo Guttero, el autor respaldó a otro de los artistas galardonados “con milagrosa justicia”. Los paisajes de Juan Bautista Tapia, *Aldea de Lilos* y *Paisaje de Segovia* –medalla de oro en “Paisaje” – llamaban la atención por su “verbo expresivo”, en tanto que el óleo *Mañana en la sierra* era considerado “un modelo de moderna pintura intimista”.

Raquel Forner envió *Paisaje* y *Figura*, una mujer de cabello corto leyendo en su biblioteca, “un retrato violento de color” que *La Gaceta del Sur* festejaba: “Aceptamos como un viento de fronda la voz salvajemente libre de esta muchacha valiente y tesonera que año tras año afirma su original personalidad.” Víctor Pissarro y Juan del

Beatriz: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 127-171: 149.

⁴⁵ Según el crítico, lo mismo se aplicaba a los nombres de César Caggiano, Alfredo Guido, Emilia Bertolé y Manuel Ferrer Dodero entre “tantos otros jóvenes artistas rosarinos”. LA ROSA, Miguel: “El Xº Salón de Otoño”, *op. cit.*

Prete eran señalados como dos esperanzas, jóvenes que centraban su atención en los “valores plásticos”, en los “volúmenes”. Del Prete presentó los óleos *Paisaje* y *Un chico*, una figura sentada, sintética, geometrizada y de pincelada suelta, sobre un fondo movido y abstracto. Pissarro participaba con *Mujer del tapado negro* y un *Desnudo* macizo y monumentalizado por efecto de la perspectiva baja.⁴⁶ Los tres artistas estaban trabajando a partir de variantes de las nuevas formas de la figuración y se encontrarían en París al año siguiente. Raquel Forner había pasado varios años de su infancia en España y estudiaría con Othon Friesz entre 1929 y 1931. Víctor Pissarro ya había viajado a Europa en varias ocasiones y conocía a Del Prete desde su época de estudiante en La Boca. Ambos habían expuesto ya en forma individual en Amigos del Arte y gracias a una beca de esa asociación para que Del Prete estudiase en París, juntos llegarían al viejo continente en 1929.

Entre los representantes del interior del país, el crítico valoró el aporte de Manuel Musto, autor rosarino que por invitación de la Comisión organizadora ocupó una sala especial. La posibilidad de ofrecer una visión de conjunto de su producción a través de una decena de óleos y de actuar a su vez como jurado de selección y premios del X Salón fue un reconocimiento de la ciudad para el artista que atravesaba entonces el cenit de su carrera.⁴⁷ Nacido a finales del siglo XIX, luego de iniciar sus estudios en la Academia dirigida por el artista italiano Ferruccio Pagni, Musto había viajado a Florencia junto a Augusto Schiavoni para completar su formación.⁴⁸ A mediados de los veinte, Manuel Musto vivía en su casa-taller del Saladillo, un barrio de Rosario alejado del centro. Allí convirtió en motivos de su pintura los elementos cotidianos que lo rodeaban, plasmándolos con un fuerte empaste trabajado a espátula y un tratamiento cromático emotivo, logrando imágenes emparentadas con las derivas del posimpresionismo y del simbolismo. Entre ellas se encontraban las naturalezas muertas con flores y vistas de su jardín que seleccionó para el Salón. Sus telas encerraban “mucho fuerza en potencia” y “una materia prima riquísima”, cualidades plásticas que al entender de La Rosa se malograban por la repetición de los temas y la monotonía del

⁴⁶ Las obras fueron reproducidas en el catálogo exposición *X Salón de Otoño*, Rosario, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1928.

⁴⁷ MONTES I BRADLEY, R. E.: “El camino de Manuel Musto”, en *Paraná*. Año I, n. 2, Rosario, primavera de 1941, pp.183-228.

⁴⁸ Sobre la influencia del ambiente florentino de los diez en las elecciones temáticas y formales de Musto, así como de las tendencias impresionistas y posimpresionistas francesas encabezadas por Paul Cézanne, consultar FLORIO, Sabina: “Manuel Musto: una manera de armonizar los actos con las aspiraciones íntimas”, en *Separata <Un mundo próximo>*. Año V, n. 9, Rosario, CIAAL / UNR, octubre de 2005, pp. 3-18.

conjunto. Sin embargo, el crítico no dejaba de reconocer méritos de Manuel Musto por lo que sobresalía en el medio: el carácter personal de su obra y la honestidad del esfuerzo del artista.

La opción por la vanguardia

La edición de revistas, que se multiplicó exponencialmente a principios de siglo, funcionó en nuestro país en un sentido doble y complementario. Por un lado, las publicaciones provenientes de los grandes centros artísticos pusieron a disposición de los creadores locales una cantidad de información actualizada sobre la producción de sus pares metropolitanos. Por su parte, estos mismos artistas encontraron en las revistas editadas en sus propios ámbitos, un medio de circulación alternativo para aquellas obras no compatibles con el canon vigente. En este sentido, muchos de los creadores que habían cumplido un rol fundamental en el arte argentino de los años veinte tuvieron un espacio reservado en *La Gaceta del Sur*. El primer número fue ilustrado con dibujos de Carlos Giambiagi, Norah Borges, Emilio Pettoruti y Julio Vanzo. El pintor rosarino apareció aquí junto a los más tempranos exponentes de la vanguardia en Buenos Aires. Norah Borges con sus grabados ilustrando *Prisma* en 1921⁴⁹ y Pettoruti con sus exposiciones de 1924⁵⁰ habían logrado conmocionar el ambiente cultural argentino a principios de siglo. Ambos hechos debieron ser decisivos a su vez en la trayectoria artística de Julio Vanzo, teniendo en cuenta su paso por Buenos Aires en estos años.

Dentro de la obra temprana de Vanzo, la ilustración constituyó un medio privilegiado –y en gran medida obligado – para difundir sus experiencias más osadas a nivel estético. Con un lenguaje abstracto, aunque sin abandonar el carácter figurativo, las dos imágenes que acompañaron uno de los cuentos modernos publicados en *La Gaceta del Sur* abordaron las situaciones centrales descritas en el texto.⁵¹ Un ramo de rosas resuelto con blancos y negros plenos en contraste alterno, el jarrón y las manos del protagonista configurados a partir de planos rebatidos. La imagen presentaba la geometrización propia del cubismo sintético, algo que Vanzo ya venía trabajando en su obra pictórica. En la escena contigua el grado de abstracción y síntesis era aún mayor. El personaje reclinado sobre el dintel de la puerta estaba construido con un mínimo de

⁴⁹ ARTUNDO, Patricia: *Norah Borges: obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, FNA, 1994.

⁵⁰ WECHSLER, Diana: “Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti”, en AA.VV.: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 231-240.

⁵¹ IWASZKIEWICZ, Jaroslaw: “Nuevo amor”, en *La Gaceta del Sur*. Año I, n. 6, Rosario, agosto de 1928, p. 5.

elementos visuales y un máximo contraste de valor. Unas pocas líneas y formas geométricas elementales alcanzaban para insinuar la figura abatida y el entorno con sus sombras proyectadas.

A pesar de que *La Gaceta del Sur* comenzó a publicarse recién en marzo de 1928, cuando Lucio Fontana había regresado a Italia, el nombre del escultor figuró gracias a las fotografías de sus obras. Seguramente fue su amigo Vanzo el encargado de seguir difundiendo la producción de quien se había marchado para finalizar sus estudios en Europa. En el último número de la revista, tres desnudos femeninos, sintéticos, de formas romas aparecieron de modo contiguo. Uno de ellos era una figura en yeso de Lucio Fontana, los otros dos formaban parte de un dibujo de Julio Vanzo.

La presentación conjunta de estos jóvenes exponentes locales del arte nuevo subrayaba sus intereses comunes. Estas mujeres que en distintas posturas retomaban las poses de Venus eran al mismo tiempo vehículo de experiencias a nivel estilístico. Los esquemas clásicos para representar la belleza femenina en el arte occidental se combinaban con un tratamiento deudor de ciertas vertientes incluidas en las “llamadas al orden”: síntesis extrema de los contornos, fuerza estructural, formas simples libres de todo ornamento, volúmenes macizos y pesados, una vuelta al referente y a la tradición sin desestimar los bruscos cambios formales propuestos por las vanguardias.

La obra reproducida de Fontana era *La mujer y el balde*, una de las esculturas presentadas en septiembre de 1927 en la Exposición de Artistas Rosarinos, segundo salón organizado por el grupo Nexus del que Lucio fue socio fundador.⁵² A partir de los ejes estructurales de la figura podemos pensar en *La Fuente* de Ingres como un referente iconográfico posible. Sin embargo la resolución formal de Fontana para esta Venus, con sus brazos levantados y en posición de *contrapposto*, estaba cargada de reminiscencias arcaicas. Intentando alcanzar una mayor intensidad expresiva, el escultor reemplazó el cántaro con agua por un balde de líneas rectas, convirtió al cuerpo en grandes masas de bordes romos, resaltó la curva de la cadera y ubicó otro cubo debajo de una rodilla para compensar la inclinación. Estas simplificaciones formales o “deformaciones aparentemente toscas” dadas por la ausencia de una escala naturalista en la representación que fueron denominadas por Gill Perry “primitivismo técnico”, les

⁵² Sobre las diferencias entre sus dos ediciones y el rechazo que generaron las cuatro piezas enviadas por Fontana en 1927 consultar MOUGUELAR, Lorena: “Vanzo y Fontana en los Salones Nexus. Apreciaciones de la crítica rosarina”, en AA.VV.: *Libro electrónico de las Terceras Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. La Plata, UNLP, octubre de 2005, CD Rom.

permitieron a los artistas modernos occidentales recuperar un modo de expresión más puro y directo.⁵³

Inclusive un motivo muy similar al de *La mujer y el balde* había sido reelaborado por un artista paradigmático dentro del arte moderno, también en clave “primitivista”. Pensamos en Pablo Picasso y sus *Señoritas de Avignon*, donde las dos figuras centrales recreaban la postura de la *Venus Anadiómeda* de Ingres.⁵⁴ La pintura se inscribió en un período influido por la escultura ibérica antigua, en el que el artista español desplegó una serie de variaciones formales sobre la figura humana, representándola de un modo cada vez más sintético y estilizado. Dentro de esta serie protocubista, cuya obra culminante fue las *Señoritas*, Picasso realizó un conjunto de desnudos femeninos macizos. Ya a finales de los veinte, pintó otra serie de mujeres de efectos monumentales. Esta vez bajo el influjo de la escultura arcaica romana, las formas se volvieron titánicas, los volúmenes pesados y los contornos adquirieron una simplicidad extrema. Las modelos, adoptando poses académicas, utilizaban el cubo como asiento o apoyo de los pies. Uno de estos óleos, la *Gran bañista* de 1921, fue reproducido en *La Gaceta del Sur*.

El dibujo de Vanzo probablemente se halla tratado de aquel *Camarín* “geométrico y constructivista” que enviara en diciembre de 1927 al Salón Ben Hur, exposición grupal que ese año se presentó en Rosario como alternativa a los espacios oficiales.⁵⁵ Allí, una de las figuras también estaba firmemente sentada sobre un prisma y permitía al espectador observar tanto la espalda como el frente del torso gracias al espejo y los brazos en alto. La otra mujer estaba de pie, con la cabeza volcada hacia delante y secándose el cabello. Las protagonistas de esta escena de tocador también podrían pensarse como versiones modernas de la tradición iconográfica sobre la diosa del amor y la fertilidad. Venus frente al espejo o Venus escurriendo sus cabellos fueron temas revisitados incansablemente dentro del arte occidental. Por otro lado, la

⁵³ PERRY, Gill: “El primitivismo y lo ‘moderno’”, en HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis y PERRY, Gill: *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993], p. 47. Otros escultores argentinos como Luis Falcini, Pablo Curatella Manes, Alfredo Bigatti y José Fioravanti también fueron sensibles al influjo del “primitivismo”. Al respecto ver ARMANDO, Adriana y FANTONI, Guillermo: “El ‘primitivismo’ martinfierrista: de Gironde a Xul Solar” en ANTELO, Raúl (coord.): *Oliverio Gironde. Obra completa*, Madrid, ALLCA XX, 1999, pp. 475-489.

⁵⁴ FRASCINA, Francis: “Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo”, en HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis y PERRY, Gill: *Primitivismo..., op. cit.*, pp. 90-187.

⁵⁵ Organizado de un modo sorpresivo y cerrando el año en la galería Witcomb, esta muestra colectiva se declaró “menos numerosa” que el Salón de Otoño, pero “mucho más completa” que el Salón Nexus “en la representación de las tendencias y aún en el valor intrínseco de las obras sobresalientes.” OBSERVADOR: “Ben-Hur en el Witcomb. La exposición de artistas argentinos”, en *La Capital*. Rosario, 12-XI-1927, p. 15.

resolución alcanzaba un alto nivel de abstracción, atravesado por la geometría, acercándose a las versiones más formalistas de las tendencias posteriores a la primera gran Guerra. Esta vuelta a la figuración mediante un desnudo construido por precisos planos de color, líneas curvas o rectas, en un espacio interior que recuperaba la ilusión tridimensional y la voluntad narrativa, remitía a las derivaciones del cubismo y en particular a las grandes composiciones a la vez clasicistas y modernas de Fernand Léger.

La diagramación de esta página se completaba con la imagen de un artista europeo integrante del segundo futurismo. Se trataba de una sintética acuarela del italiano Arturo Ciacelli, una escena de baile de reminiscencias japonesas configurada por formas triangulares y amplias curvas, donde el dinamismo propio del motivo aparecía reforzado por la cantidad de oblicuas.⁵⁶ Esta puesta en página confirmaría que la selección y reproducción paralela de imágenes creadas por artistas locales y por otros contemporáneos modernos no fue en ningún caso azarosa. La presencia de obras renovadoras consagradas en los espacios metropolitanos, ya fuera Buenos Aires o las grandes capitales europeas, con pautas formales similares a las elegidas por los rosarinos, estaría funcionando como aval estético para los jóvenes de algún modo vinculados a esta revista.⁵⁷

La opción de *La Gaceta del Sur* fue por la “vanguardia”. Específicamente, por un tipo de obra que en los años veinte, tanto en Rosario como en Buenos Aires, funcionó como vanguardia estética. Una producción renovadora que desde mediados de la década fue promovida por asociaciones recientemente creadas, circuló por espacios de exhibición alternativos y fue difundida y valorizada en el marco de las pequeñas revistas o periódicos culturales. El repertorio formal seleccionado por *La Gaceta del Sur* subrayó la estrecha sintonía que existía entre las propuestas de los artistas argentinos y las imágenes elaboradas contemporáneamente por sus pares europeos, exponentes de las reverberaciones de las vanguardias históricas y los movimientos restaurativos del período de entreguerras.

⁵⁶ Una nota de divulgación sobre este pintor fue escrita por Emilio Pettoruti para la revista *Índice*, n. 22, reseñada por *La Gaceta del Sur*.

⁵⁷ Estos textos colectivos permitirían un acercamiento privilegiado no sólo a los principales debates del campo intelectual de una época, sino también a los modos de legitimación de nuevas prácticas políticas y culturales. Cfr. BEIGEL, Fernanda: “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, en *Utopía y praxis latinoamericana*. Año VIII, n° 20, Maracaibo, Universidad de Zulia, marzo de 2003, pp. 105-115.