

**ARTE ARGENTINO EN ESPAÑA.
OCTAVIO PINTO Y SU PRIMER VIAJE A EUROPA.
UN APORTE A LA ESTÉTICA DEL PAISAJE NACIONAL**

*María Elena Babino**

Resumen: El presente estudio analiza la actividad del artista cordobés Octavio Pinto (1890-1941) durante su primer viaje a Europa. En este sentido, nos interesa avanzar en la idea de que fue en España donde el artista pudo adquirir conciencia del paisaje como categoría estética, lo que, en el retorno a la Argentina, se va a proyectar tanto en su producción plástica cuanto en su postura teórica frente al arte nacional. Por otro lado, también pensamos este trabajo desde la revisión de nuestra historia del arte argentino en base a la investigación en archivos documentales y rastreo de obras, como modo de proponer nuevas perspectivas desde donde encarar proyectos expositivos y curatoriales más atentos a fuentes u obras nunca antes consideradas.

Abstract: This paper analyzes the activities of the cordovan artist Octavio Pinto (1890-1941) during his first trip to Europe. In this sense, we want to strengthen the idea that it was in Spain where the artist became aware of the landscape as an aesthetic category. On his return to Argentina, this idea would be projected both in his artistic production and in his theoretical position in regard to Argentine art. The paper also reviews our history of Argentine art based on research in archives and in the tracking of works, as a way to propose new perspectives to manage exhibitions and curatorial projects.

* Historiadora del Arte (UBA). Profesora Titular de Arte Argentino, Licenciatura en Curaduría y Gestión del Arte, Instituto Universitario ESEADE; Profesora Titular de La literatura en las Artes Combinadas I, FADU-UBA; Curadora de Arte, SPU - Ministerio de Educación de la Nación; Investigadora proyectos UBACyT (UBA); Miembro de la Asociación Argentina de Crítica de Arte. Email: malenababino@hotmail.com

Introducción

En las primeras décadas del siglo XX los intercambios artísticos entre la Argentina y España fueron intensos. En este sentido, con la celebración del primer centenario de la independencia se desarrolló una corriente de pensamiento defensora de la restitución de los vínculos con España, deteriorados luego del proceso revolucionario de 1810 y cuestionados también durante la euforia positivista y cosmopolita de la generación del '80. Fue así como el nuevo siglo iluminó un nuevo mapa cultural donde la vieja metrópoli emerge una vez más como ámbito de referencia, fenómeno más estudiado desde la literatura que desde las artes plásticas. Es por este motivo que algunas de las perspectivas aportadas desde los estudios literarios como la que ofrece Graciela Montaldo en su lúcido ensayo sobre cultura e identidad en América Latina (Montaldo, 1999), podría ser un válido dispositivo teórico con el que encarar el estudio de la historia del arte de esa época. Para explicar este nuevo fenómeno de vinculación hispano-argentina, la autora se refiere a cómo se organiza un territorio compartido de lealtades ideológico-culturales a través de la legitimación de nuevas versiones sobre una identidad subcontinental común (Montaldo, 1999: 84). A partir de aquí se redefine una nueva agenda de relaciones bilaterales donde poder reformular y fortalecer lo nacional y la identidad, alimentadas por una red de vinculaciones artísticas y literarias en las que se proyectan visiones de mundo compartidas.

Sin embargo, si bien los modelos españoles estimularon una corriente tradicionalista en el arte argentino (Babino, 1994: 70-107), no por ello este vínculo con lo hispánico dejó de lado aportaciones que fomentaron una renovación de prácticas y lenguajes en nuestros artistas locales, tal como sucedió, por ejemplo, con Ramón Gómez Cornet, Mariano Montesinos u Octavio Pinto, entre otros,¹ cuando en sus recorridos por la península conocieron nuevos modos con los que pensar el arte. Importa señalar, además, que el período donde se desarrolló este fenómeno de intersección del arte argentino con el español y más específicamente, la actividad de los argentinos en España, vio también la emergencia de una modernidad muchas veces

lábil o indecisa ya que no siempre las vías de la tradición o de la vanguardia fueron trazadas de un modo definido y definitivo. Desde esta perspectiva, quisiéramos trazar un nuevo mapa con algunas coordenadas que permitan repositonar las relaciones entre la Argentina y España tomando como referencia la actividad de Octavio Pinto. Proponemos un orden diferente de negociaciones e intercambios con condiciones de recepción y reconocimiento en las que se puedan leer los intereses con los que ambos países retroalimentan sus vínculos artísticos.

Nueva relectura historiográfica para la inserción del arte argentino en España

En las primeras décadas del siglo XX la presencia de artistas argentinos en España y la de españoles en la Argentina tuvo como marco de referencia la necesidad de expresar a través de sus obras un imaginario común. Así, se hizo imperioso poner en evidencia la restitución de los vínculos puestos en discusión por la generación del ochenta. De este modo, la recepción del arte argentino en España a través de los comentarios críticos, de adquisiciones por parte de particulares e instituciones y de las exposiciones realizadas tanto en galerías cuanto en salones oficiales, favorecía de manera eficaz la cristalización de este pensamiento.

En el panorama del arte español de las primeras décadas del siglo XX no parece poco significativa, al menos desde el punto de vista cuantitativo, la presencia de artistas argentinos en la programación de exposiciones o en los comentarios de la crítica especializada. De allí que la gran cantidad de ocasiones en las que sus obras pudieron verse en España y los copiosos comentarios críticos registrados en la prensa y en catálogos de exposiciones justifique un análisis sobre la difusión, valoración y recepción del arte argentino en este país (Babino, 2006a).

Encaramos este estudio haciendo foco en la producción artística de Octavio Pinto que, junto a otros artistas que en la misma época circularon por España, testimonian la importancia que tuvo para ellos el contacto con el

arte peninsular, ya desde su propia participación en exposiciones realizadas en ese país, en el contacto con escritores y artistas españoles, ya desde su conocimiento del arte español presente en la Argentina.

Nos interesa también analizar este fenómeno desde un enfoque que permita complementar los trabajos sobre el arte de la primera década del siglo XX en los contextos argentinos y españoles. En este sentido, a los enfoques aportados por los estudios sobre el tema, referidos en su mayor parte a la actividad de artistas españoles en nuestro medio,² proponemos integrar la perspectiva que, de modo alternativo, supone trabajar en el análisis de las redes de intercambio entre los artistas argentinos en España y en la lectura que las propias obras de arte promueven desde el punto de vista estético, estilístico e iconográfico. Estas vías permiten la apertura hacia una hermenéutica superadora de las perspectivas “canónicas” según las cuales ha sido casi un lugar común subrayar una visión hispanofóbica en lo que concierne a la pintura de estas décadas. Creemos que la pintura argentina desarrollada bajo el contacto o la influencia española no ha sido valorada justamente y a la luz de todas las significaciones que de ella se desprenden. La equiparación que de una manera simplista y engañosa se ha hecho de este tipo de pintura con los lenguajes académicos y retardatarios ha sido el fundamento de este reduccionismo. Por ello, las relaciones artísticas entre la Argentina y España a comienzos del siglo XX han constituido un fenómeno marginal en la historia del arte hasta finales del mismo siglo fundado, sobre todo, en una idea de vanguardia focalizada en Francia o Italia. Afortunadamente, una nueva historia se ha venido rescribiendo básicamente desde las aportaciones de historiadores que trabajan desde las universidades y foros españoles (Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada; Ana María Fernández García, Universidad de Oviedo; Francisca Lladó Pol, Universidad de las Islas Baleares; Inmaculada Concepción Rodríguez Aguilar, Universidad de Sevilla).

Nos interesa, además, reubicar a los artistas estudiados en el contexto de las interrelaciones derivadas de los viajes y los tránsitos. En ese orden nos proponemos también trabajar en el concepto de “viaje estético”.³ En esta línea, no es ajeno a nuestro interés el estudio de las configuraciones imagi-

narias que, en los últimos años, procuraron dar visibilidad al espacio de la cultura americana en el contexto de la territorialidad europea, conformando intersecciones en las que la relación entre las artes plásticas y la literatura forman parte de una trama común. Así, resulta útil el concepto de redes que actualmente se está trabajando en el área de las ciencias humanas y sociales como modo de atender a los procesos de intercambio y articulaciones que permiten la difusión de ideas e influencias (AA.VV, 2000-2003). Este fenómeno de conformación de redes, aunque de visualización relativamente nueva, puede rastrearse desde comienzos de siglo XX y durante el transcurso del mismo, tanto en la gestación de las identidades nacionales cuanto en los proyectos americanistas muchas veces pensados desde España en la consolidación de los vínculos culturales entre las naciones iberoamericanas. La circulación de ideas y de representaciones simbólicas implícitas en las obras de arte representa un instrumento eficaz para incentivar la memoria o consolidar una identidad, superando la neutralidad objetivista. La posibilidad de analizar los contactos interpersonales, el intercambio de correspondencias, las participaciones en asociaciones artísticas, los envíos a las exposiciones colectivas, públicas o privadas, entre otros tipos de articulaciones, configura un escenario rico en posibilidades hermenéuticas.

Octavio Pinto. La pintura de paisajes entre Castilla y Mallorca

Octavio Pinto nació en Totoral, provincia de Córdoba, en 1890 y murió en Montevideo en 1941. Fue pintor, poeta y teórico al mismo tiempo, ya que en el contexto de los debates sobre el arte nacional, reflexionó junto a otros artistas de su época sobre la posibilidad de encontrar una identidad nacional en los paisajes de las provincias argentinas. En esas discusiones en torno al ser nacional el dilema sobre la argentinidad se desplegaba en la vastedad de una geografía inconmensurable, fragmentada por distintas realidades sociales, espaciales, culturales y económicas.

Los inicios de su vocación artística están asociados a sus años de estudios secundarios en el Colegio de la Inmaculada de Santa Fe, donde

su maestro Amadeo Depetre lo inició “en el misterio de las proporciones y de la medida francesa, con certeras críticas a mis dibujos insubordinados y su miedoso manipuleo a las medias tintas, en los cartones que acuarelabo bajo su patrocinio”, según registra su hermana Adela.⁴ De la misma manera, cuando Octavio regresa a la ciudad de Córdoba luego de sus estudios secundarios, Honorio Mossi⁵ orientó su camino como artista plástico, tal como haría también con Fray Guillermo Butler, otro de sus discípulos. Pinto explicó esta iniciación para justificar su temprana asimilación de tendencias cercanas a un arte de concepción moderadamente moderna:

A vuelta de Santa Fe, en uno de mis veraneos, recibí los consejos artísticos de un pintor que, por rara coincidencia, era también maestro del pintor Butler: don Honorio Mossi, hombre de una bondad inmensa, sobrino del célebre lingüista padre Mossi, traductor de Ollantay y de cuya figura arrogante el pintor había copiado un busto encendido de color y fulgente mirada. El decidió con su entusiasmo por mis progresos, mi carrera de pintor y mucho de su invariable cariño me lo disputa hoy el propio Butler, quien, como yo, resultara pintor de técnica moderna contra las ilusiones de Mossi, adicto a los reales cánones de la Academia de Milán donde había sido noble cofrade de Grosso, el pintor de la reina Margarita... (Furt, 1976: 9).

El hecho de que el artista destaque su temprana adscripción a la “técnica moderna” no deja de ser significativo respecto de su distanciamiento del arte académico y el interés juvenil por una manera más acorde con los tiempos presentes.

Las inclinaciones poéticas de sus años tempranas anuncian el interés por la literatura, lo que vamos a ver reforzado por las amistades que va a establecer con escritores argentinos y españoles de su generación. Entre 1909 y 1913 escribe un conjunto de poemas reunidos bajo los títulos *La flor de la hiedra*, *Romances del amor*, *de las rosas y de las estrellas*, *Exhortaciones*, *Las sombras del Palacio* y *El libro prometido*.

Estos inicios artísticos se daban en paralelo a sus estudios de Derecho en la Universidad Nacional de Córdoba, de donde egresó con el título de

abogado. Los años juveniles fueron compartidos con los futuros literatos Rafael Alberto Arrieta y Arturo Capdevila, quien recuerda al joven Pinto con la rubendariana visión de un “agradecido pagano, ebrio con el licor de la vida” (Capdevila, 1943: 57-62).

En esos primeros años posteriores al centenario Pinto también contaba con la amistad fraterna de Deodoro Roca, abogado, periodista y dirigente universitario reformista, vinculación que podemos considerar de significativa importancia en relación a la activa participación de Roca en la Reforma Universitaria de 1918, imbuida del mismo espíritu progresista español que había alentado a la gestión universitaria de Miguel de Unamuno, con quien Pinto entraría en estrecha vinculación en su viaje a España. Se trata de una influencia que entendemos relevante para la constitución del pensamiento del joven artista, dado que Unamuno ya era en la época un referente importante en el ámbito académico español. Su Rectorado en Salamanca fue inaugurado con el deseo de trasladar allí ideas análogas a las que desarrollaba Rafael Altamira en relación a la responsabilidad social de la universidad, creando para ello la función extensionista de la alta casa de estudios, en su caso, desde la Universidad de Oviedo. Altamira, por otra parte, ya había difundido este ideario en su viaje a la Argentina en 1909.

En 1916 Pinto terminó sus estudios universitarios de Derecho, con lo que, habiendo cumplido la voluntad paterna, queda libre para dedicarse a la pintura y a sus reflexiones literarias y estéticas. Confiado en sus capacidades artísticas, envía una obra al Salón de Córdoba de 1916 y si bien su *Numen tutelar de Ongay* no gana el primer premio (merecimiento que recibe el pintor Jorge Bermúdez por su *Santa Teresa de Jesús*, realizado en Ávila), es celebrado por el público y la crítica local. En esta red de relaciones entre artistas, escritores y pensadores en la que encontramos a Octavio Pinto, la figura de Manuel Gálvez aparece reveladora. Según su testimonio fue él quien sugirió a Pinto el nombre de la obra que había enviado al salón de Córdoba (Gálvez, 2002: 321) y, para tener una comprensión del vínculo amistoso entre Capdevila, Roca, Pinto y Gálvez contamos con el valioso aporte de este último cuando relata esos vínculos en 1917 al escribir *La novela de Córdoba* (Gálvez, 2002: 541 y sig.).

El 3 de enero de 1917, en el buque Infanta Isabel, Octavio Pinto viajó a Europa, becado por el gobierno de su provincia natal, acontecimiento que mereció un banquete organizado por la revista *Nosotros* al que asistieron Manuel Gálvez, Roberto Giusti, Rafael Alberto Arrieta, Alfredo Colmo, José Monner Sans, Jorge Bunge y Carlos Muzio Sáenz Peña, entre otros. El artista viajaba con el compromiso de realizar estudios artísticos de perfeccionamiento y enviar anualmente una obra de calidad a su país. La travesía quedó registrada en diversos medios periodísticos ya que junto al artista cordobés viajaban también José Ortega y Gasset (quien retornaba después de su primer viaje a la Argentina) y Julio Noé, joven crítico y periodista, que ocuparía años más tarde el cargo de secretario de la Asociación Amigos del Arte y con quien Pinto iniciaría una amistad que se prolongaría con el correr de los años. París fue su primera escala en el viejo continente; allí tomó apuntes de la arquitectura de Versalles y sus jardines. Se reencontró también con su amigo Fray Guillermo Butler que estudiaba pintura en el taller de Desiré Lucas. Luego de poco menos de un año de permanencia en Francia, se trasladó a España donde llegó a fines de ese mismo año, según registran las fechas de algunos de sus trabajos.

En su recorrido por España durante ese año de 1917 dejó testimonio de su mirada en dibujos, pinturas, escritos y poemas que podemos considerar el inicio de una conformación estética en la que el interés por lo local, el reflejo de la idiosincrasia natural y social de cada provincia, en combinación con recursos plásticos basados en un fuerte sentido del color, se irá consolidando el regresar a su país. Así por ejemplo, *Calle de Salamanca* (fig. 1) o *Compostela* realizados en 1917 fechados y firmados en esas mismas ciudades⁶ testimonian el interés del artista por el registro de los datos precisos del entorno. Ahora bien, este registro del entorno, donde la imagen remite a contextos deshumanizados y de severidad casi extrema, traspone visualmente lo que Gálvez describe desde el lenguaje literario y establece una válida correspondencia entre la imagen y la palabra: “No se advierte en los contornos de estos pueblos, -contornos precisos, netos, que dan la ilusión de una obra de talla-, ningún ser viviente, ningún objeto material; ni siquiera esas infaltables piezas de ropa puestas a secar, que, al pasar por otros

pueblos, se ven en los fondos de las casas suburbanas, señalando la presencia humana. Aquí todo es silencio y soledad” (Gálvez, 1913: 75).

También debemos considerar un texto inédito que, bajo el título “El álbum perdido”⁷ Pinto escribió ese año en Salamanca, apunte en el que alienta la voz de un espíritu conmovido por el paisaje castellano. En ese opúsculo, el artista se refiere a la pérdida de un álbum con acuarelas pintadas en Aranjuez integrado por cuatro paisajes -una calle umbría del Jardín del Príncipe, unos cerezos en flor, una fuente y una figura femenina de perfil- donde la sensualidad del color y el olor de los jardines florecidos tienen reminiscencias femeninas, incluso en la obvia asociación de la flor de la azucena con la mujer. La expresión “he de guardar toda la vida este álbum en cuyas páginas aspiraré mañana el perfume de los días lejanos que, como sus paisajes, huelen a nombre de mujer” resulta elocuente testimonio de una visión de la naturaleza asociada al goce sensual. Por el contrario, en su experiencia salmantina, Pinto siente la conmoción ante un paisaje severo que se expresa en la majestuosidad de una arquitectura que se destaca por su sobriedad. En el apunte referido, el artista consigna: “Justo es que el tiempo destruya estas obras, para que nazcan otras nuevas”, pasaje que nos permite entender que se encuentra en un momento de cambio respecto de sus inquietudes estéticas. Con todo, debemos aclarar que luego de los recorridos que Pinto hace por las ciudades castellanas, en el norte de África y en Mallorca después, vuelve a pintar recurriendo al color brillante y contrastado y a una intensa luminosidad, de manera que estas dos modalidades expresivas, más racional y serena una, más sensual y espontánea la otra, configuran dos vertientes de sus búsquedas estéticas y dos maneras de representar el entorno y organizar sus espacios de referencia.

Este texto debe ser considerado como una génesis de sus meditaciones sobre el paisaje trabajadas después en una conferencia de 1926 y vueltas a retomar en otra de 1932, a las que haremos referencia más adelante. Se trata de tres momentos donde el artista apela a una reflexión teórica sobre la estética del paisaje que comienzan siendo proyecciones subjetivas con cierta afectación y desbordado sentimentalismo. En consecuencia, es en España donde Octavio Pinto adquiere una conciencia respecto de la idea

de paisaje como categoría estética. Consideramos aquí al paisaje en los términos en los que lo expresa Jean-Marc Besse “un punto de vista, una manera de pensar y percibir, ante todo como una dimensión de la vida mental del ser humano. El paisaje no existe ni objetivamente ni en sí mismo, digamos, entonces, que es relativo respecto a lo que los hombres piensan de él, respecto a lo que perciben y respecto a lo que dicen de él” (Besse, 2006: 146-147).

Ahora bien, si como apuntamos en párrafos anteriores sabemos que el artista estableció vínculos estrechos con los escritores de su generación, y entre ellos con Manuel Gálvez en particular, no podemos dejar de considerar el influjo que la ideas estéticas de este acabado representante del espíritu hispanista del momento, ejerció en el artista ya antes de viajar a Europa. Cuatro años antes de su partida, Gálvez había publicado *El solar de la raza*, uno de los textos clave del pensamiento nacionalista del momento, como resultado de una serie de apuntes registrados en su viaje a España en 1905. Pinto conocía bien su contenido y las enfáticas afirmaciones del escritor en el sentido de reconocer a España como fundamento de la cultura argentina: “Castilla nos creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es el solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión” (Gálvez, 1913: 62). Los recorridos que el artista hizo, sobre todo por los pueblos castellanos, son una reiteración de los desplazamientos que el escritor hiciera años antes. La misma idea de viaje, definida al comienzo de este libro, como posibilidad de pensar lo propio desde la distancia, es la que va a posibilitar también a Octavio Pinto asumir un pensamiento estético que volcará en el paisajismo característico de sus obras posteriores. Para Gálvez los viajes eran “el más útil instrumento de perfección para las sociedades modernas. Los periódicos, los libros, jamás nos darán la sensación exacta de las cosas. Es preciso ver con los propios ojos, oír con los propios oídos. Los viajes nos estimulan y nos infunden la noble ambición de sobrepasar las perfecciones ajenas” (Gálvez, 1913: 23), por lo que la experiencia viajera debe ser asumida como dispositivo privilegiado desde donde observar comparativa, especular y especulativamente. Tanto en la experiencia de Gálvez como en la de Pinto, el viaje se asume como posi-

bilidad reflexiva, superadora de la mera contemplación, y como proceso de aprehensión del entorno que dará lugar a teorizaciones sobre el paisaje aplicadas luego al debate sobre el arte nacional. La centralidad de Manuel Gálvez en la sistematización de las ideas estéticas del artista tiene su génesis en aquellos años de juventud, cuando ambos inician sus vínculos amistosos y el escritor transfiere a Pinto su pasión hispanista. En *La vida múltiple* el escritor recuerda:

Octavio Pinto, que aún no había salido del colegio, amaba el arte con pasión. Hablando de pintores y escritores, demostraba adivinar muchas cosas y poseer una rara comprensión de la belleza. Tenía por Santiago Rusiñol una ferviente simpatía, que se transparentaba en sus ingenuos dibujos. (...). Yo, recién llegado de Europa, desbordaba inacabablemente de mis museos y de mis grandes maestros. Y en la paz de Totoral, y más tarde en Córdoba, las cosas de arte fueron tema exclusivo de nuestras largas conversaciones. Sinceramente creo que ejercí una gran influencia en la dedicación de aquel muchacho al arte” (Gálvez, 1916: 43).

En 1917 Pinto conoce a Miguel de Unamuno en Salamanca, con quien comienza una buena amistad, de hecho, es el escritor español quien, en su carácter de rector, prologa el catálogo de la exposición que realiza en la Universidad de Salamanca bajo el título “Dibujos de España”. El escritor y crítico José María Salaverría apunta lo que tal vez sea el primer testimonio que registra la crítica española de la inmersión de Octavio Pinto en el espíritu hispanista que la Argentina vivía en la época: “Este cordobés castizo, que es tan poeta como pintor, traía desde antes la idea de bucear en el ser hispano y arrancar al alma española los secretos milagrosos que guarda para los que saben interrogarla” (en Pinto, s/d: 42). Al referirse a “la idea de bucear en el ser hispano” Salaverría converge en el mismo punto al que arriba Gálvez cuando éste escribe “... dejemos que templen de espiritualidad a nuestras energías materiales, los efluvios de la España vieja. La decadencia del solar de la raza debiera ser para nosotros una fecunda fuente de ideales” (Gálvez, 1913: 65).

En la misma orientación del apunte escrito en Salamanca, se encuentra un poema que Octavio envía a Deodoro Roca y que firma en Santillana del Mar el 1º de octubre del mismo año:

Estoy en Santillana del Mar, con mis pinceles, / Mis rojos, mis cadmios y azules de cobalto; / Con tres o cuatro libros y mis recuerdos fieles. / Y nada más, mi vida sueña sin sobresalto. / Aquí he gustado en éxtasis las más rosadas mieles / Del sol sobre la piedra senil; el silencio alto / Donde se escucha el trote glacial de los lebreles / Y a la tímida hiedra deshojar el basalto. / Y aquí un corazón ciego, que no creía / Ni aún en la virtud de su melancolía / Ha encendido de nuevo su lámpara olvidada... / ¿Alumbrará el camino vago de la doncella / que siendo humilde, sabe, siente, que su mirada / cruza por mis caminos, alta como una estrella? (en Pinto, s/d: 32).

Se trata de una composición deudora de las poéticas románticas decimonónicas pero que entendemos, más bien, como testimonio de la constitución de redes entre la literatura y el arte que hemos referido más arriba.

En Santillana del Mar trabaja en pinturas que expone en la Embajada argentina en Madrid en 1918 y que merecen un artículo de Amado Nervo que se publica en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Pronuncia entonces una conferencia sobre literatura argentina, a las que le siguen otras en el Ateneo de esa ciudad. En esos meses visita los estudios de Anselmo Miguel Nieto, Santiago Rusiñol, Moreno Carbonero, Joaquín Mir, al tiempo que toma clases con Ricardo y Pilar Baroja. Entre sus interlocutores literarios se encuentran Juan de la Encina, Azorín, Ortega y Gasset. En esos meses realiza la primera aguafuerte con motivo español, una *Callecita de Ronda* que envía a su madre.

En 1918 pasa una temporada en Segovia donde además de pintar (fig.2) continúa su actividad poética y a fin de año parte rumbo al norte de África.

La luminosidad de Tetuán, Tánger y Marruecos se incorpora en sus pinturas asignando mayor protagonismo al color, como se puede constatar en *Paisaje de Castilla*. Con estos trabajos realiza una exposición titulada “Impresiones de Marruecos” que captan la atención de los críticos español-

les y argentinos. Margarita Nelken, José Francés, Juan de la Encina, Francisco Alcántara y Julio Noé se ocupan de su obra. Detectan la influencia del paisajismo impresionista de Darío de Regoyos a quien Pinto ya conocía desde el texto que Manuel Gálvez le había dedicado luego de su muerte, en 1913 (Pinto, 1928:45).

Con una beca del gobierno español se retira a pintar a la Cartuja del Paular junto a un grupo de paisajistas españoles. De ese momento es la importante obra del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” que lleva por título *El Paular* y que pertenece a una serie de trabajos realizados en la Residencia de paisajistas en el Paular que el Director General de Bellas Artes, el pintor Benlliure había creado para artistas dedicados ese género. A medida que se va desplazando por el suelo español va fortaleciendo su certeza de que el paisaje resulta un tópico inescindible de su idea de armonía. Regulado mediante equilibradas manejos cromáticos su registro de la naturaleza queda libre para cualquier virtuosismo pictórico. Por eso, cuando entre el 8 y el 15 de enero de 1919 realiza una exposición en las salas del Ateneo de Madrid, la crítica señala su “fogosa amplitud visual y sugestivo lirismo” (así lo especifica José Francés en *El Año Artístico*) como aspecto destacado de su nueva serie.

En ese mismo año de 1919 lo sabemos en Mallorca. Aparte de las pinturas realizadas en la isla, algunos documentos nos permiten reconstruir los pasos dados por el artista en ese lugar. Una agenda de bolsillo, por ejemplo, sirvió a Pinto para consignar sus movimientos día a día. Así, nos informa sobre sus almuerzos en el Círculo de Bellas Artes o la provisión de cartones y pomos de pintura al óleo color amarillo cadmio limón, azul ultramarino o cobalto para sus paisajes. También en esa libreta registró sus juveniles intentos en la composición poética como lo fue un poema de tono sentimental y romántico que tituló “Celos”; lo que sería la continuación de una vocación lírica que no dejará de practicar.⁸

Octavio Pinto no ve en Mallorca ni el exotismo ni el primitivismo que habían ido a buscar los artistas nordeuropeos que bajaban hacia el sur. Tampoco lo inquieta la tendencia simbolista que estimulaba por entonces al uruguayo Carlos Alberto Castellanos, presente en Mallorca en esa

misma época, o al español Santiago Rusiñol. Resulta curioso que a diferencia de lo que normalmente se advierte en relación con el aspecto de la isla en los comienzos del siglo XX y con la valoración que de ella se hace como un lugar apartado de las convulsiones cosmopolitas, una suerte de tierra virgen, casi mítica o, en sentido opuesto a esta perspectiva idílica, a una tierra de rústicos campesinos apartados del progreso, la modernidad y la imponencia de un paisaje arcádico, Octavio Pinto no deja traslucir, ni en sus escritos ni en sus pinturas, otra cosa más que un deslumbramiento por las posibilidades pictóricas de la luz y también por la experimentación en una suerte de arquitectónica compositiva. En este sentido está en consonancia con los señalamientos del pintor argentino Francisco Bernareggi, quien insistirá en la búsqueda de una estructura plástica más racional que lírica, bien expresado en los textos de Diego Pró (Pró, 1949).

Lo que le interesa es una manera de interpretar el paisaje como expresión sensible de la naturaleza en términos de luz y color, es decir, hace un planteo de orden plástico, lo que señaló Miguel Angel Cárcano al regresar a la Argentina. A propósito de una exposición que presentó en octubre de 1921 en la galería Müller de Buenos Aires, Cárcano afirmó que Pinto volvió a Argentina para interpretar y definir el alma del paisaje todavía sin definir (Cárcano, 1921). Era el tiempo de cristalización del paisaje nacional como algo que estaba en el espíritu de la época.

En el catálogo para esa misma exposición Eugenio D'Ors elogió al artista porque, en su óptica, fue más allá de lo pintoresco para expresar la estructura del paisaje, lo que él llamó el esqueleto, al igual que Cézanne (Xenius, 1921). Hay que considerar que quien habla en esta ocasión es el padre del noucentismo catalán, movimiento que proponía ir tras claridad clásica de carácter mediterráneo, tal como la vemos representada en Torres García. Un movimiento de ruptura con el modernismo. Resulta interesante conectar los datos que tenemos de los distintos personajes que estaban en la isla y tratar de establecer vínculos entre ellos. Sabemos que Eugenio D'Ors, luego de sus frustrados intentos en el campo de la política en Cataluña, hizo incursiones en Mallorca. Allí trabó contacto con Jacobo Sureda

y Borges, hacia finales de 1920. Seguramente de esta época es el retrato que Pinto hizo del pensador y crítico catalán.

Y la crítica española no fue indiferente a su presencia en la isla. Así, por ejemplo, en “El Año Artístico” de 1923 José Francés lo vuelve a mencionar como un pintor que contribuyó a la exaltación de la isla, con sus “calas profundas, los gorges azules, las grutas wagnerianas, las sonrientes bahías, los helénicos valles y los pinedos y olivares de augusta vejez”, junto a Pinto, menciona también a los artistas argentinos Francisco Bernareggi, Gregorio López Naguil y Tito Cittadini.

Muy probablemente, en la decisión de viajar a Mallorca estuviera como motivación su amistad con Miguel de Unamuno. De hecho, los artículos publicados en periódicos y revistas españoles entre 1911 y 1922 donde Unamuno dejaba su testimonio sobre los paisajes españoles seguramente fueron leídos por Pinto. La tesis de que en Mallorca “el arte se hace razón y la razón arte” (Unamuno, 2006: 238) pareciera ser el fundamento de valor para una estética del paisaje donde la emoción ante la naturaleza conjuga su arrebato con el análisis racional, previo a una transposición plástica.

En este desarrollo de la pintura de paisaje, buscar el alma trascendente de la naturaleza es como una obsesión que se reitera en los críticos y en los artistas del momento. Tomemos como dato que en las *Notas para un libro mallorquín* que Ricardo Güiraldes escribe en esos mismos años en Mallorca consigna: “Y frente a la naturaleza perdurable he tenido el orgullo insensato de ser un hombre que va a morir” (Güiraldes, 2007: 40). En el análisis de la obra de artistas embarcados en la pintura de paisaje “la búsqueda del alma de las cosas” es una preocupación recurrente del momento, no obstante, será oportuno también vislumbrar que existen motivaciones de orden esencialmente plástico, más vinculadas a problemas de estructura compositiva y de resolución pictórica, en términos de color, luz, pincelada, tal como lo detectamos en la obra de Octavio Pinto, las que podemos, sin grandes esfuerzos interpretativos, vincular con corrientes de renovación pictórica. Nos parece importante destacar esta cuestión en torno a las diferentes posturas frente a un paisaje “pintoresco”; es evidente que Mallorca lo era en las primeras décadas del XX, hecho que para

algunos era un ventaja y el punto central en la aproximación plástica, en realidad la mayoría de los críticos lo ha entendido así y para otros, como Eugenio D'Ors, era un obstáculo.

Sus paisajes de Mallorca revelan una tendencia colorista evidente pero que no descarta la estructuración de las formas por medio de líneas, en ese sentido, no es la mancha explosiva de la gestualidad lo que aparece, sino una cuidadosa definición formal a través de las pinceladas que marcan lo que Eugenio D'Ors advirtió como esqueleto, como voluntad de estructura.

Vemos también dos tendencias en Pinto, por un lado una meticulosa estructuración de las formas con un cuidado planteamiento en la estructura del espacio, como en *Los pinos del puerto* y, por el otro, un trabajo más gestual y abocetado, más de mancha y sintético que, con los años, desembocará en la síntesis colorista de su etapa oriental, como en *Paisaje de Mallorca*.

En esta etapa mallorquina domina el paisaje, mientras que la figura humana, que aparecerá más tarde, no ocupa la atención del artista. Este aspecto nos interesa en función de la organización de un lenguaje plástico que, en torno a la luz y el color, será uno de los aspectos más definitorios en la pintura de paisaje que hará después en la Argentina.

El retorno a la Argentina

En 1921, luego de la estadía mallorquina y ante la noticia de la grave enfermedad de su madre, después de cuatro años y seis meses de permanencia en Europa, Octavio Pinto vuelve al país.

En octubre de ese año expone en la galería Müller una serie de paisajes de las Islas Baleares donde figuran: *Los pinos del puerto*, *Claridad*, *Instante gris*, *Las torres del rey*, *La hora de plata*, *La nieve de Mallorca*, *Los antros del viento*, *El numen de Ariant*, *Olas de la tarde*, *Almendros en flor*, *Jardín del heredero*, *Montañas, nubes y mar* (que será adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes), *Sol de engaña pastores*, *Sol de las montañas*, *Hora baja – Valdemosa*, *Gruta de las brujas*, *Nopales a la tarde*, *La hora rosa*, *Nopales a la tarde (gris)*, *Hora de cigarras*, *Rompientes de sol*,

Parejas de bou, Puerto de pescadores, Las montañas del jardín, Puerto de Valdemosa, La montaña, Olivos. De la serie de Marruecos: *Azora y Mirian, Vendedoras de túnicas, Higueras en flor.*

En el banquete celebrado en su honor el 4 de noviembre están presentes, entre otros: Emilia y Cora Bertolé, Carlos Ibarguren, José Ingenieros, Manuel Gálvez, Julio Rinaldi, Carlos Muzio Sáenz Peña y Julio Noé, quien tuvo a su cargo el discurso de protocolo. Allí se ocupó del sentido que la experiencia española tuvo en el pensamiento estético del artista como organizadora de un dispositivo visual capaz de diferenciar los aspectos de la naturaleza:

(...) Sólo entonces toma plena conciencia de su humanidad profunda (...) solo entonces se siente vinculado a una raza y a una cultura (...) Octavio Pinto tuvo en España su primer contacto con la tradición (...) para afirmar los contornos de su personalidad y dar a su arte sabor de raza y fuerza de estirpe (...) En Andalucía, primero, luego en Castilla, después en Asturias y en Galicia, pero sobre todo en Mallorca, Pinto ha perseguido los mil aspectos del paisaje español: soleado en Sevilla y Granada; gris terroso y frío en Ávila, dorado en Salamanca, sonriente en Galicia, y, en Mallorca, amplio, decorativo, mediterráneo y luminoso (...) En Mallorca, Pinto ha buscado humildemente color para sus cuadros, motivo de un previo y necesario estudio objetivo, antes de afrontar las obras en que todo él ha de ponerse: las obras de la madurez que ya abrazan sus treinta años ¿Serán motivos de nuestra tierra esas telas que todos esperamos? (en Noé, 1987).

A su turno, Pinto respondió con una afirmación que vuelve a la memoria el recuerdo de Manuel Gálvez y su idea del viaje: “No he querido decir que para tener arte argentino debemos mirar solo nuestra patria. ‘Viajar es necesario!’” (en Pinto, s/d).

Esta exposición también fue vista por Jorge Luis Borges, quien había conocido a Pinto en Mallorca, como señalamos, sin que su obra hubiera despertado en él un interés favorable ya que hay otros intereses en el joven escritor. Por entonces, Borges, junto a su hermana Norah, estaba embarcado en la

renovación ultraísta que, de un modo decidido, proponía una renovación estética de modalidad claramente vanguardista.⁹ Es así como, ya de regreso en Buenos Aires y luego de visitar la muestra de Pinto en Müller, escribe a su amigo mallorquín Jacobo Sureda donde le comenta sus impresiones: “¿Sabes que Octavio Pinto -el indio aquel que andaba como atorado por sus cuellos enormes- ha realizado una exposición, ha sido muy elogiado y ha vendido dos obras? Entre los cuadros expuestos hay uno de tu casa, muy embadurnada de sol, contra un cielo verdoso, pero inconfundible, con la torre y la ventana de tu alcoba mirando a la lejanía” (Borges, 1999: 208). Los recursos lumínicos del artista, lejos de complacer la mirada del espectador, en opinión del escritor, saturan su retina. Más allá de la ironía que tiñe su semblanza del artista, con este comentario Borges nos da la pista sobre la vinculación entre Pinto y Jacobo Sureda y, por extensión, con él mismo, lo que permite suponer que sus intercambios en la isla debieron haber sido lo suficientemente frecuentes como para ser comentados en el epistolario sostenido entre ambos escritores.

A fines de ese mismo año, en el salón *Fasce* de la ciudad de Córdoba, Pinto expone veinticuatro pinturas de las islas baleares, presentando al público local los resultados de su experiencia del viaje en forma de reconstrucción pictórica de una iniciación en la matriz lumínica del paisajismo mediterráneo.

En septiembre de 1923, luego de un viaje al norte argentino Octavio Pinto hace una exposición con veinticuatro obras en la galería *Müller* de Buenos Aires. Se trata ahora de la incorporación de un nuevo rumbo. No es ahora el paisaje, sino los tipos y costumbres del hombre del interior lo que interesa al artista. Si esta nueva serie modifica una cuestión de tipo iconográfico, preserva, no obstante, un ideario que sostiene con coherencia. Pinto profundiza sus intereses sobre la identidad argentina expresadas en el paisaje. En el norte argentino concentra su mirada en los tipos populares, con lo que reitera una inquietud vertida en los apuntes y dibujos de sus recorridos por los pueblos y ciudades del norte de España, previas a su viaje a Mallorca. En ellos también se expresa ese “espíritu de la raza” que intenta plasmar en sus obras.

En el retorno a su país Octavio Pinto sigue consolidando, como dijimos, un arte orientado al género del paisaje ya que esto le permite continuar un análisis iniciado en España, solo que ahora será el problema de “lo nacional” el eje de sus reflexiones. Así, en 1926 pronuncia en Buenos Aires una conferencia titulada “El paisaje de los argentinos”, precisamente el mismo año en que la Universidad Nacional de La Plata organizó en el Salón Amigos del Arte de Madrid el “Primer Salón de Artistas Argentinos”, ocasión que permitirá al catedrático español Elías Tormo pronunciar, en el marco de la muestra, una conferencia donde visualizará a Pinto como uno de los paisajistas argentinos del grupo de Mallorca. La conferencia de Pinto, publicada en 1928, cayó en el olvido de la historia del arte, cuando en verdad es reveladora de las ideas estéticas del momento. Sólo fue considerada hace pocos años cuando Luis Felipe Noé hizo una interpretación de las ideas de Pinto y la reprodujo en el prólogo de la retrospectiva que se hizo en las Salas Nacionales en 1987.

En la presentación de la conferencia, Cupertino del Campo, por entonces Director del Museo Nacional de Bellas Artes, puso en el centro de su mira el valor que le asignó a la dimensión teórica del pensamiento de Octavio Pinto, quien, más allá de los valores plásticos de su obra, ocupó un lugar de centralidad en el debate de las ideas estéticas de la época. Así, afirmó del Campo “el interés del bello trabajo que escucharemos en breve consiste, ante todo, en la revelación de una parte de ese mundo de ideas y de sentimientos que preceden y encauzan a la obra de arte y que permanecen ocultos para el público y aun para el propio artista” (Pinto, 1928: 5). Allí el artista se plantea la posibilidad de consolidar una pintura nacional capaz de diferenciar artísticamente a un país que, como el nuestro, ya estaba conformado sobre la base de la hibridación cultural y del aluvión inmigratorio. El género del paisaje aparecía, en este contexto, como el más adecuado para ese propósito. También en ese mismo año aparece *Janus*, de Carlos Ripamonte donde el artista declara explícitamente al paisaje “como manifestación completa de nuestra época” (Ripamonte, 1926: 20).

Las reflexiones expuestas en esta conferencia y su publicación en un texto merecen un análisis particular ya que en ambos casos es claro que

Octavio Pinto se propone presentar el estado de la cuestión, es decir, la intención del artista que estas reflexiones deberían generar conciencia u orientar al público hacia determinadas formulaciones teóricas que expone críticamente. Al momento de pronunciar esta conferencia, como ya vimos, el pintor ya había pasado una larga temporada fuera de la Argentina. Entre 1917 y 1921 vive en España, como señalamos, donde puede acrecentar su formación intelectual y artística en diálogo con escritores, pensadores y artistas activos en ese momento, realizar una vasta producción de obras pero, por sobre todas las cosas, tomar distancia de su contexto de origen y organizar su propio paradigma de lectura y comprensión de la identidad, inventando una imagen para el retorno al terruño. Y en el título de la conferencia podemos vislumbrar una cuestión que, desde su propio enunciado, aparece como problemática. La palabra “paisaje” supone tanto un lugar físico cuanto su representación imaginaria (Aliata y Silvestri 1994:8), representación que, a su vez, puede suponer una imagen mental o una representación figurativa.

Alentando en las meditaciones de Octavio Pinto estas dos dimensiones del paisaje. Su tesis se sostiene en que el presente ha perdido conexión con el pasado. El legado cultural precolombino ha sucumbido y ya casi no queda memoria de eso, reflexiona Pinto. El progreso europeo nos aleja del paisaje sudamericano perdiéndose la memoria del paisaje local. Debemos también advertir cómo estos comentarios entran en relación dialéctica con el pensamiento de José León Pagano y Atilio Chiappori en la medida en que para ellos no debe tenerse en cuenta el modelo indígena. Es interesante apuntar que 1926 es un año significativo ya que, aparte de la aportación de Ripamonte, Pagano pronuncia su conferencia sobre “El nacionalismo en el arte” (Gutiérrez Viñuales, 2003: 35-36). No cabe duda de que el tema del “arte nacional” constituía un verdadero “problema” a resolver o, al menos, sobre el cual debatir. Pinto se enfrenta así con un asunto que ya es debate encendido en la cultura argentina como lo es el encontrar los referentes nacionales en la producción artística nacional. Ripamonte había sido categórico en términos de establecer acuerdo respecto de lo nacional: “Ya es hora de cerrar balance, y entramos a administrar sin enojos ni rencores los propios bienes” (Ripamonte, 1926: 153).

Luego de señalar que en la Argentina no existe una tradición de pintura nacional, para Pinto fue necesario emprender el consabido viaje a Europa, no tanto como experiencia de aprendizaje de taller, sino antes bien, para configurar un posible paradigma estético; es ahí donde Pinto destaca el rol ejercido por España, en particular, Mallorca:

(...) fuimos a pintar el paisaje de las Baleares, casi la totalidad de los pintores argentinos. Ningún país de Europa, con tener escuelas de arte evolucionadas y pléoras de artistas, ha contribuido con mayor capacidad de entusiasmo a reflejar en los lienzos la luz alucinante, el mar de oros, las rocas raras y multicolores de aquellas islas (...) Tendremos bellos paisajes argentinos, no cuando realicemos una colección o inventario de nuestro acervo pintoresco, sino cuando logremos caracterizar con fuerte perfil y clara voz la naturaleza de la patria (Pinto, 1928: 17,18).

En este sentido, nuestro artista destaca la labor de la generación del '98 y del pintor español Darío de Regoyos. Pero además, para Octavio Pinto se trata de definir el paisaje de la pampa como reflejo de un sentimiento espiritualizado “El paisaje es un simple camino abierto hacia el alma” (Pinto, 1928: 23). Se trata de una inscripción en la tradición tardo-romántica del paisaje donde se aspira a una armonía entre el hombre y el entorno. De esta suerte, Henri Amiel en 1847 en su *Journal intime*, habla del paisaje como estado del alma, lo que se hace un *tópos* de la época.

Nuevamente la reiteración de esta recurrente relación del arte con el “alma”. La luz y el color, dos elementos constitutivos del lenguaje aprendido en Mallorca serán los códigos principales en esta estética del paisaje que Pinto va a defender.

El aporte de Octavio Pinto a lo que debía ser la pintura de paisajes y el problema del paisaje nacional, radica en su capacidad para estar alerta y tener la mente despierta a las renovaciones propuestas por la pintura española, tal como lo considera Noé, un artista post-académico y pre-moderno que, mediante la clara identificación de una pintura respaldada por sus elementos estrictamente plásticos como lo son la luz y el color, deja traslucir

lo que fue en él la influencia europea desde la experiencia de la pintura española de la época. Así, los paisajistas mallorquinos cuyas obras el artista había visto en su estadía en la isla suponen un influjo decisivo en sus consideraciones estéticas y, más específicamente, en sus propias obras realizadas a su regreso al país.

Los paisajes que Pinto realiza al regresar a la Argentina son la resultante de la experiencia adquirida en su estadía española: luz y color serán la base de su representación del entorno confirmando, de esta manera, el presagio de Arturo Capdevila consignado en un poema escrito a propósito de su partida, fechado en Córdoba en enero de 1917:

Dulce ilusión la de cruzar los mares, / en busca de un color y otro color, /
y solo hallar en los ajenos lares / color de patria que verás mejor (en Pinto, s/d: 40).

En 1927 Octavio Pinto es nombrado secretario de embajada y en ese nuevo contexto se define su destino hacia Japón, lo que reorientará la obra de este artista hacia nuevas definiciones ya no en el orden de la identificación, sino en su opuesto sentido de extrañamiento.

NOTAS

- 1 Sobre la cuestión de la presencia de los artistas argentinos en España estamos trabajando para una próxima publicación.
- 2 Cfr. Fernández García, Ana María, 1997, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Universidad de Oviedo; Guitérrez Viñuales, Rodrigo, 2003, *La pintura argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900-1930)*, Granada, Universidad de Granada; *Idem*, 2003, *Argentina y España. Diálogos en el arte*, Buenos Aires, CEDODAL; Artundo, Patricia (organizadora), 2006, *El arte español en la Argentina. 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas; Lladó Pol, Francisca, 2005, *Pintores argentinos en Mallorca, 1900-1936*, Palma de Mallorca (España), Lleonard Mun-taner Editor.
- 3 Sobre estas idas se basó el estudio y la exposición curada en nuestro medio por Patricia Artundo, en *Artistas Modernos Rioplatenses en Europa 1911/1914. La experiencia de la vanguardia*, Buenos Aires, MALBA, 17 de octubre de 2002 al 27 de enero de 2003.

- 4 En *Aurea*, Buenos Aires, 1927, citado en Pinto, Adelina, *Ensayo biográfico de Octavio Pinto por su hermana Adelina*, texto manuscrito, archivo Mercedes Pinto, págs.17 y 18.
- 5 Honorio Mossi (1863-1943) fue un pintor italiano radicado en Córdoba, quien ejercía la docencia en forma particular y había pintado un óleo sobre la muerte de Santo Domingo en la basílica del mismo nombre en la ciudad capital.
- 6 Museo Octavio Pinto de Totoral (Córdoba), 17 x 26 cm., lápiz grafito s/papel y aguada s/papel 35,5 x 25,5 cm.
- 7 Archivo Museo Octavio Pinto, Villa del Totoral, Provincia de Córdoba, manuscrito de dos páginas fechado en Salamanca, 1917.
- 8 *Agenda de Bolsillo*, archivo Museo Octavio Pinto, Totoral, Provincia de Córdoba.
- 9 Sobre la estadía de Norah Borges en Mallorca nos hemos ocupado en Babino (2006b).

REFERENCIAS

- AA.VV, 2000, 2001, 2002 y 2003, Sección “Redes de estudios latinoamericanos”, *Univer-sum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Talca, Años 15, 16,17 y 18, en <http://universum.utalca.cl/>
- Adler Lomnitz, Larissa, 1994, *Redes sociales, cultura y poder: ensayos de antropología latinoamericana*, México, Flacso-Porrúa.
- Déves Valdés, Eduardo, 1999, “La red de los pensadores latinoamericanos en los años 1920: relaciones y polémicas de Gabriela Mistral, Vasconcelos, Palacios, Ingenieros, Mariategui, Haya de la torre, *El repertorio americano* y otros más”, *Boletín Americanista*, Universidad de Barcelona, en <http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98812/164539>
- Aliata, Fernando y Silvestri, Graciela, 1994, *El paisaje en el arte y en las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Artundo, Patricia (organizadora), 2006, *El arte español en la Argentina. 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas.
- Babino, María Elena, 1994, “Los modelos españoles en la construcción de la identidad artística argentina. 1910-1930” en *Rasgos de identidad en la plástica argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano
- Babino, María Elena, 2006a, “Arte y sociedad en la España de comienzos del siglo XX. Las instituciones españolas en el contexto de las relaciones artísticas entre España y la Argentina”, en *Actas del XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Babino, María Elena, 2006b, “Norah Borges: nuevas perspectivas de su estadía en España y el retorno a Buenos Aires”, en Sarti, Graciela (compiladora), *Vanguardias revisitadas. Nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*, Buenos Aires, van Riel.
- Besse, Jean-Marc, 2006, “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en Maderuelo, Javier, (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores.
- Borges, Jorge Luis, 1999, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda*, Barcelona, Emecé.
- Capdevila, Arturo, 1943, “El pintor Octavio Pinto”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, Tomo XII, Nro. 45.
- Cárcano, Miguel Angel, “Octavio Pinto”, catálogo *Exposición Octavio Pinto 1919-1921*, Buenos Aires, galería Müller, octubre de 1921.
- Furt, Jorge, M., 1976, *Concernencias. A Fray Guillermo Butler*, Córdoba, edición Etelvina Furt.
- Gálvez, Manuel, 1913, *El solar de la raza*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa ‘Nosotros’.
- Gálvez, Manuel, 1916, *La vida múltiple*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”.
- Gálvez, Manuel, 2002, *Recuerdos de la vida literaria (I). Amigos y maestros de mi juventud en el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Taurus.
- Güiraldes, Ricardo, 2007, *Notas para un libro mallorquín*, Pollensa, El Gal Editor, estudio crítico a càrrec de Francisca Lladó Pol.
- Guitérrez Viñuales, Rodrigo, 2003, *La pintura argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900-1930)*, Granada, Universidad de Granada.
- Lladó Pol, Francisca, 2005, *Pintores argentinos en Mallorca, 1900-1936*, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner Editor.
- Montaldo, Graciela, 1999, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Noé, Luis Felipe, 1987, “Octavio Pinto: buscador de paisajes”, en catálogo *Octavio Pinto. Retrospectiva (1890-1941)*, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición.
- Pinto, Adelina, s/d, *Ensayo biográfico de Octavio Pinto por su hermana Adelina*, texto manuscrito, archivo Mercedes Pinto.
- Pinto, Octavio, 1928, *El paisaje de los argentinos*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali
- Pró, Diego, 1949, *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor*, Tucumán, Imprenta López.

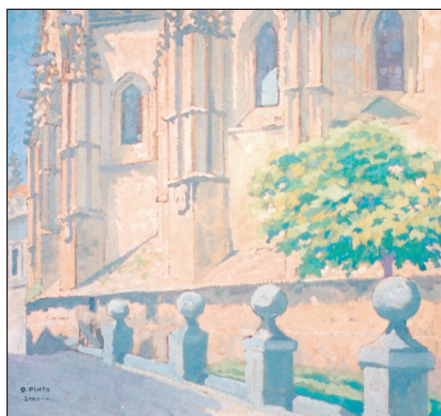
Ripamonte, Carlos, 1926, *Janus*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor.

Unamuno, Miguel, 2006, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Biblioteca Unamuno, Alianza Editorial.

Xenius, “Glosa sobre Octavio Pinto”, en *Catálogo Exposición Octavio Pinto 1919-1921*.



■ Fig. 1. *Calle de Salamanca*, c. 1917,
dibujo s/papel



■ Fig. 2. *Segovia*, c. 1918,
óleo s/tela