

# AMMENTU

Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe

## L'emigrazione insulare del Mediterraneo occidentale in America Latina dal XIX secolo ai giorni nostri

A cura di

Martino Contu, Juan Guillermo Estay Sepúlveda, Sebastià Serra Busquets



*CENTRO STUDI SEA*

**a** **aipsa** **edizioni** **sti**



**Numero speciale / 1**  
luglio - dicembre 2017

### **Direzione**

Martino CONTU (direttore), Annamaria BALDUSSI, Patrizia MANDUCHI

### **Comitato di redazione**

Giampaolo ATZEI (capo redattore), Lucia CAPUZZI, Raúl CHEDA, Maria Grazia CUGUSI, Lorenzo DI BIASE, Mariana Fernández Campos, Manuela GARAU, Camilo HERRERO GARCÍA, Roberto IBBA (capo redattore), Francesca MAZZUZI, Nicola MELIS (capo redattore), Giuseppe MOCCI, Carlo PILLAI, Domenico RIPA, Elisabeth RIPOLL GIL, Maria Cristina SECCI (coordinatrice), Maria Angel SEGOVIA MARTÍ, Maria Eugenia VENERI, Antoni VIVES REUS

### **Comitato scientifico**

Nunziatella ALESSANDRINI, Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores (Portugal); Pasquale AMATO, Università di Messina - Università per stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria (Italia); Juan Andrés BRESCIANI, Universidad de la República (Uruguay); Carolina CABEZAS CÁCERES, Museo Virtual de la Mujer (Chile); Zaide CAPOTE CRUZ, Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor" (Cuba); Margarita CARRIQUIRY, Universidad Católica del Uruguay (Uruguay); Giuseppe DONEDDU, Università di Sassari (Italia); Luciano GALLINARI, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del CNR (Italia); Maria Luisa GENTILESCHI, Università di Cagliari (Italia); Elda GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España); Antoine-Marie GRAZIANI, Università di Corsica Pasquale Paoli - Institut Universitaire de France, Paris (France); Rosa Maria GRILLO, Università di Salerno (Italia); Souadi LAGDAF, Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere, Ragusa, Università di Catania (Italia); Victor MALLIA MILANES, University of Malta (Malta); Antoni MARIMÓN RIUTORT, Universidad de las Islas Baleares (España); Lená MEDEIROS DE MENEZES, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil); Roberto MORESCO, Società Ligure di Storia Patria di Genova (Italia); Carolina MUÑOZ-GUZMÁN, Universidad Católica de Chile (Chile); Fabrizio PANZERA, Archivio di Stato di Bellinzona (Svizzera); Roberto PORRÀ, Soprintendenza Archivistica per la Sardegna (Italia); Sebastià SERRA BUSQUETS, Universidad de las Islas Baleares (España); Dante TURCATTI, Universidad de la República (Uruguay)

### **Comitato di lettura**

La Direzione di AMMENTU sottopone a valutazione (referee), in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

### **Responsabile del sito**

Stefano ORRÙ

### **AMMENTU - Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe**

Periodico semestrale pubblicato dal Centro Studi SEA di Villacidro e dalla Casa Editrice Aipsa di Cagliari

Registrazione presso il Tribunale di Cagliari n° 16 del 14 settembre 2011

ISSN 2240-7596 [online]

c/o Centro Studi SEA

Via Su Coddu de Is Abis, 35

09039 Villacidro (VS) [ITALY]

SITO WEB: [www.centrostudisea.it](http://www.centrostudisea.it)

c/o Aipsa edizioni s.r.l.

Via dei Colombi 31

09126 Cagliari [ITALY]

E-MAIL: [aipsa@tiscali.it](mailto:aipsa@tiscali.it)

SITO WEB: [www.aipsa.com](http://www.aipsa.com)

E-MAIL DELLA RIVISTA: [ammentu@centrostudisea.it](mailto:ammentu@centrostudisea.it)

# L'emigrazione insulare del Mediterraneo occidentale in America Latina dal XIX secolo ai giorni nostri

A cura di

Martino Contu, Juan Guillermo Estay Sepúlveda, Sebastià Serra Busquets



*CENTRO STUDI SEA*

**a** **aipsa** **edizioni** **srl**

I EDIZIONE

© 2017

Centro Studi SEA

Via Su Coddu de is Abis, 35

09039 Villacidro

e-mail: [info@centrostudisea.it](mailto:info@centrostudisea.it)

<http://www.centrostudisea.it>

<http://www.centrostudisea.it/ammentu/index.php/rivista>

ISSN 2240-7596

ISBN 978-88-96125-31-1

AIPSA Edizioni

Via dei Colombi 31

Cagliari

Tel. 070 306954

e-mail: [aipsa@tiscali.it](mailto:aipsa@tiscali.it)

<http://www.aipsa.com>

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i paesi.



**Universitat**  
de les Illes Balears

# REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS SOCIALES



**CLACSO**  
Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales

Nel 50° anniversario della fondazione di CLACSO (1967-2017)

## In copertina

Foto di passeggeri italiani a bordo di una nave giunta al porto di Montevideo (Prima metà del XX secolo). Fonte: AGNU,MRE, *Listados de pasajeros provenientes de Italia y Francia*.

## Sommario

|  |            |
|--|------------|
| MARTINO CONTU, SEBASTIÀ SERRA BUSQUETS Introduzione  | 3          |
| MARTINO CONTU, SEBASTIÀ SERRA BUSQUETS Introducció   | 7          |
| <b>I PARTE</b>   | <b>11</b>  |
| <b>L'emigrazione insulare mediterranea: il quadro generale</b>   |            |
| – MARTINO CONTU Similitudini e differenze dell'emigrazione insulare mediterranea nei secoli XIX e XX. Un confronto tra le isole maggiori del Mediterraneo occidentale e le piccole isole d'Elba, Malta, Ponza, San Pietro e Formentera | 13         |
| – ANTONI MARIMON RIUTORT La emigració balear a la isla de Cuba (1830-1959)   | 29         |
| – ROBERTO MORESCO Migration of fishermen, seamen, and merchants from the island of Capraia to Latin America in the XIX century   | 39         |
| – CARLO PILLAI Ai primordi dell'emigrazione sarda in America del Sud: il caso dell'emigrazione in Brasile del 1896-1897  | 53         |
| <b>II PARTE</b>  | <b>63</b>  |
| <b>L'emigrazione insulare mediterranea: il dibattito nella stampa baleare e sarda</b>  |            |
| – SEBASTIÀ SERRA BUSQUETS Las profesiones y las publicaciones periódicas de los emigrantes de las Islas Baleares en América  | 65         |
| – ELISABETH RIPOLL GIL El debate en torno a la emigración en la prensa mallorquina entre finales del siglo XIX y la I Guerra Mundial   | 81         |
| – MARIA GRAZIA CUGUSI Immagine dell'emigrazione sarda in Brasile. Il caso degli articoli pubblicati nelle pagine de <i>Il Messaggero Sardo</i> , il periodico degli emigrati sardi   | 93         |
| <b>III PARTE</b>   | <b>103</b> |
| <b>L'emigrazione insulare mediterranea: il ruolo degli archivi</b>   |            |
| – EUGENIO OSVALDO BUSTOS RUZ El efecto emigratorio en el desarrollo archivístico latinoamericano   | 105        |
| – ROBERTO PORRÀ Fonti archivistiche per la storia dell'emigrazione sarda in America Latina   | 115        |
| – MANUELA GARAU Gli archivi comunali come fonti per lo studio dell'emigrazione. Il caso di Ibiza e di alcuni comuni della Sardegna   | 131        |
| <b>IV PARTE</b>  | <b>145</b> |
| <b>L'emigrazione insulare mediterranea: profili di militari e antifascisti sardi in Argentina e nell'area dei Caraibi</b>  |            |
| – LORENZO DI BIASE Caratteristiche dell'emigrazione antifascista in America Latina. Il caso dei repubblicani che lottarono nei Caraibi e degli antifascisti della Lega Sarda d'Azione "Sardegna Avanti" di Avellaneda                  | 147        |
| – ALBERTO MONTEVERDE Un sargento pilota de la Argentina: Francesco Tola de Silanus   | 159        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>V PARTE</b>   | <b>189</b> |
| <b>L'emigrazione insulare mediterranea: intellettuali e artisti argentini nell'isola di Maiorca</b>                                  |            |
| – FRANCISCA LLADÓ POL Viajeros de ida y vuelta. La forzada emigración  | 191        |
| – MARÍA ELENA BABINO Arte y viaje. El caso del artista argentino Octavio Pinto y sus recorridos en Mallorca a comienzos del siglo XX | 207        |

## **Arte y viaje. El caso del artista argentino Octavio Pinto y sus recorridos en Mallorca a comienzos del siglo XX**

### **Art and Travel. The Case of the Argentinian Artist Octavio Pinto and his Tours around Majorca at the Beginning of the 20th Century**

### **Arte e viaggio. Il caso dell'artista argentino Ottavio Pinto e i suoi trascorsi a Maiorca agli inizi del XX secolo**

DOI: 10.19248/ammentu.277

Recibido: 19.10.2016

Aceptado: 06.12.2016

**María Elena BABINO**  
Universidad de Buenos Aires  
Instituto Universitario ESEADE

#### **Resumen**

Los comienzos del siglo XX en la Argentina dieron lugar al desarrollo de un arte reforzado, en gran parte, por los vínculos con España. Estas relaciones impulsaron rumbos orientados a una renovación de los lenguajes y a una nueva manera de pensar lo local. Tales los casos, entre otros, de Norah Borges, Mariano Montesinos u Octavio Pinto en la isla de Mallorca. El caso de este último artista nos permitirá discutir las configuraciones imaginarias que, en la época, procuraron dar visibilidad a artistas sudamericanos en el contexto de la travesía insular. En este aspecto, nos interesa indagar de qué manera esta travesía sirvió para repensar el paisaje argentino. Al mismo tiempo permitirá también comprender la experiencia del viaje como proceso en donde germinan concepciones estéticas que cristalizarán después en el territorio de origen. A diferencia de otros artistas viajeros que se habían desplazado inicialmente al Mediterráneo en busca de una alternativa arcaizante y diferenciada de los procesos de industrialización, Octavio Pinto -según los testimonios con los que contamos- vivió al margen de la problemática de una Mallorca pre industrializada que buscaba soluciones radicales como la emigración a Latinoamérica. Con todo, los testimonios registrados en los dibujos y pinturas realizados en la isla evidencian su interés por lo social como aspecto integrado a sus reflexiones estéticas que se suman al tema recurrente del paisaje circundante.

#### **Palabras Clave**

Viaje estético, identidad, alteridad, migración, insularidad

#### **Abstract**

The early twentieth century in Argentina finds the artistic scenario largely reinforced by the links with Spain. These relationships prompted the renewal of languages and a new way of thinking local matters: Norah Borges, Octavio Pinto and Mariano Montesinos on Mallorca island, are examples of this situations. The case of Octavio Pinto allow us to discuss the imaginary configurations that, at this time, sought to give visibility to South American artists in the context of the island's journey. In this regard, we want to investigate how this journey served to rethink the Argentine landscape. At the same time it also provides insight into the travel experience as germinating process where aesthetic guidelines crystallize later in the territory of origin. Unlike other travelers artists who had initially migrated to the Mediterranean in search of an archaic aesthetic, to finally engage with the island society and experience firsthand the various economic and political crises; Octavio Pinto, according to the testimonies we have, lived outside the problem of a pre industrialized Mallorca seeking radical alternatives such as emigration to Latin America. However, his drawings and paintings on the island show Pintos' interest in the social aspect along with his artistic aesthetic.

### **Keywords**

Aesthetic journey, identity, otherness, migration, insularity

### **Sommario**

All'inizio del XX secolo in Argentina incornciato lo sviluppo dell'arte di un rinforzo, in gran parte, dai collegamenti con la Spagna. Questi rapporti hanno spinto le indicazioni orientate a un rinnovamento dei linguaggi e ad un nuovo modo di pensare questi casi locali, tra gli altri, Norah Borges, Octavio Pinto Mariano Montesinos o sull'isola di Maiorca. Il caso di quest'ultimo artista ci permette di discutere le configurazioni immaginarie che, al momento, ha cercato di dare visibilità agli artisti sudamericani nel contesto del viaggio dell'isola. A questo proposito, vogliamo indagare come questo viaggio è servito a ripensare il paesaggio argentino. Allo stesso tempo, anche permette comprendere l'esperienza di viaggio come processo in cui le linee guida estetiche cristallizzano successivamente nel territorio di origine germinare. A differenza di altri viaggiatori artisti che si erano inizialmente trasferiti al Mediterraneo alla ricerca di un arcaico processi di industrializzazione, di impegnarsi finalmente con la società isola e l'esperienza in prima persona le varie crisi economiche e politiche, alternativa Octavio Pinto, secondo le testimonianze contamos- con coloro che vivevano al di fuori del problema di un pre industrializzata Mallorca ricerca di alternative radicali come l'emigrazione verso l'America Latina. Tuttavia, le testimonianze registrate nei disegni e dipinti realizzati nell'isola mostrano il suo interesse per l'aspetto sociale ed estetico costruito le loro riflessioni.

### **Parole chiave**

Percorso estetico, identità, diversità, migrazione, insularità

## **1. Introducción**

Pensamos que en el estudio de la emigración insular del mediterráneo occidental en América Latina no conviene dejar de lado el fenómeno del viaje estético y, dentro de éste, la actividad viajera del artista argentino Octavio Pinto en la isla de Mallorca a comienzos del siglo XX. Si bien es cierto que su estadía fue breve (aproximadamente dos años), también lo es que sus pinturas y dibujos, junto algunas anotaciones escritas de su viaje, ofrecen buenos testimonios para encarar la pregunta por la identidad como aspecto constitutivo en el que se solapa el fenómeno migratorio. Se trata, además, de un fenómeno que debe encuadrarse dentro de la historia de las sólidas relaciones artísticas entre España y Argentina a comienzos del siglo XX. En este sentido, es sabido que estas relaciones impulsaron tanto una renovación de los lenguajes y una nueva manera de pensar lo argentino -tales los casos, entre otros, de Norah Borges o Mariano Montesinos en la isla de Mallorca-, como así también una vertiente de corte conservadora que defendía a ultranza el retorno a una tradición basada en la lengua y la raza. Esta última cristalizaba el modelo ideal de identidad argentina respaldado por una inamovible herencia castiza de tipo esencialista. Aquí se reconocen los influjos de artistas españoles que como Ignacio Zuloaga, Fernando Álvarez de Sotomayor, Darío de Regoyos o Joaquín Sorolla, definieron toda una gama de posibilidades pictóricas para los paisajes, tipos y costumbres sobre los que se definiría el nacionalismo estético argentino.

El caso de Octavio Pinto nos permitirá discutir de qué manera esta travesía, precedida por la sólida formación cultural juvenil del artista en la Argentina, sirvió para explorar un territorio que lo lleva a interpelar la realidad del paisaje y sus habitantes y repensar luego, al volver a su país, la naturaleza argentina a través del territorio y sus tipos humanos. Al mismo tiempo permitirá comprender la experiencia del viaje como proceso en donde germinan orientaciones estéticas que se van a consolidar después en el territorio de origen, con cierta independencia de las corrientes más conservadoras.

El viaje de Octavio Pinto a Mallorca se define como un itinerario motivado por un impulso estético y un deseo de aprendizaje que tiene tras de sí una enorme tradición de viajeros precedentes cuyos textos e imágenes configuraron imaginarios de múltiples sentidos y tensaron el arco entre experiencias de identidad y alteridad. De entre ellos no podemos dejar de lado el precedente de *Un invierno en Mallorca* de Georges Sand, que, a pesar de la visión pesimista que lo articula, marcó un hito en la literatura de viajes mallorquinas. Claro está que, tal como había sucedido en el caso del artista francés Louis Codet, y en base a lo que sostiene Francisca Lladó Pol (2009: 34), esta influencia se va a revertir en artistas posteriores mediante una perspectiva de exultante vitalismo frente a un paisaje arcádico e inspirador. Del mismo modo, no podemos dejar de considerar tampoco la influencia de Rubén Darío y su novela *La Isla de Oro* publicada por entregas entre abril y julio de 1907 en el diario argentino *La Nación*. El epíteto con el que el poeta titula su texto va a sintetizar la idea de *locus amoenus* como tópico que nutre una vertiente importante del imaginario articulado en torno de la isla. Lo que luego se refuerza con la publicación, en el mismo periódico y también por entregas, de una segunda serie de relatos mallorquines bajo el título *El Oro de Mallorca* en 1913 (Lladó Pol, 2013: 26-36). El modernismo rubendariano va a ser asimilado por Octavio Pinto como un eficaz dispositivo anti positivista que gravitaría en favor de una visión estetizante del mundo.

Cabe decir que, a diferencia de otros artistas viajeros que se habían desplazado inicialmente al Mediterráneo en busca de una alternativa arcaizante diferenciada de los procesos de industrialización, para finalmente relacionarse con la sociedad isleña y vivir en primera persona las diversas crisis económicas y políticas, Octavio Pinto mantuvo -según los testimonios con los que contamos- un lugar marginal a la problemática de una Mallorca pre-industrializada que buscaba alternativas radicales como la emigración a Latinoamérica. Con todo, si bien estos cuestionamientos no estuvieron en el centro de su mira, como sí lo estuvo el deseo de explorar el mundo desconocido de la isla para descubrir nuevas perspectivas estéticas a partir de la luz y del color, los esbozos de ruralidad campesina presentes en los dibujos realizados en los recorridos por la isla delimitan una inquietud de tipo social, algo contrastante por cierto con su postura estetizante.

## **2. El contexto de las relaciones artísticas entre Argentina y España**

Como anticipamos, en las primeras décadas del siglo XX los intercambios artísticos entre la Argentina y España fueron intensos. En este sentido, es sabido que en los comienzos de esa centuria -con la celebración del primer Centenario de la independencia en 1910- se consolida una corriente de pensamiento defensora de la restitución de los vínculos con España deteriorados luego del proceso revolucionario de 1810 y cuestionados también después durante la euforia positivista y cosmopolita de la generación del '80. De todos modos, fue también hacia fines del siglo XIX cuando la inmigración española comenzó a recibir el impulso de instituciones que fortalecieron su presencia en el país. Así, la Sociedad Hispano-Argentina Protectora de los Inmigrantes Españoles se funda en 1889 para profundizar el arraigo de estos migrantes en su nuevo contexto de destino. De modo paralelo, la pérdida de las últimas colonias españolas en América provocó una profunda crisis en la península e impulsó también un sentimiento antiimperialista conciliador con la restitución de los vínculos entre Argentina y España.

Fueron numerosos los intelectuales argentinos que vieron en la vinculación de España con América, particularmente desde la lengua y la cultura, la garantía de

perduración de valores consolidados ante la amenazante heterogeneidad de una inmigración problematizadora y disolvente que por entonces llegaba a su cenit. Voces como las de Manuel Gálvez, Joaquín V. González, Enrique Larreta, Martín Noel, Manuel Ugarte, Ricardo Rojas, Estanislao Zeballos, Emilio Becher son algunas de las que se alzaban en defensa de esta nueva corriente hispanista.

En el inicio del nuevo siglo cuando, en ocasión de los festejos oficiales del Centenario de la Revolución de Mayo, la infanta Isabel llega a la Argentina e inaugura una filial de la Real Academia Española, el viraje de la hispanofobia a la hispanofilia era un proceso ya casi consolidado. Puesto en los términos como lo plantea Carlos Moya: “Hasta cierto punto, los españoles habían realizado un viaje de un siglo de duración a lo largo de una parte de la imaginación colectiva argentina, y se habían transformado de enemigos en extranjeros, en primos y, para algunos, incluso en hermanos” (Moya, 2004: 396, citado en Sánchez, 2011: 95).

La fundación de la Institución Cultural Española en 1912 propiciaría, a su turno, la llegada a Buenos Aires de intelectuales relevantes que también gravitarían en la línea del fortalecimiento cultural hispano-argentino. Así, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, Benito Pérez Galdós, Américo Castro, Eugenio D’Ors, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Jacinto Benavente y Severo Ochoa, entre otros, configurarían una nueva cartografía para la circulación del pensamiento español en el país.

De este modo el nuevo siglo ilumina un nuevo mapa cultural, notablemente más estudiado desde la literatura que desde las artes plásticas, sobre el que se han venido elaborando sólidos encuadres teóricos aptos también para pensar la actividad de nuestros artistas. Es por este motivo que adoptamos algunas de las perspectivas aportadas desde los estudios literarios como la que ofrece Graciela Montaldo en un ensayo que procura cartografiar el vínculo entre cultura e identidad en América Latina (Montaldo, 1999: 81-94). Su propósito es explicar el proceso migratorio hispano-argentino donde se visualiza un territorio compartido de lealtades ideológico-culturales mediante la legitimación de nuevas apelaciones a una identidad subcontinental común. Según la autora, a partir de aquí se redefine una nueva agenda de relaciones bilaterales donde el canon de lo nacional se reformula y la identidad hispanoamericana se fortalece.

En esta nueva situación, el arte podría responder con eficacia a la necesidad de expresar, a través de la imagen, las señales destacadas de una identidad nacional que, casi como un imperativo categórico, debía fundirse en lazos de hermandad con la “madre patria”. Sin embargo, si bien los modelos españoles alimentaron una corriente tradicionalista en el arte argentino (Babino, 1994: 79-107), 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 los artistas argentinos Ramón Gómez Cornet, Mariano Montesinos u Octavio Pinto, entre otros. 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. Quisiéramos revisar aquí algunas de estas cuestiones problemáticas para la historiografía del arte ya que las ideas de patria, nación, identidad u origen -por mencionar a algunas de las más recurrentes-, organizaron las condiciones de posibilidad que fueron debatiendo y construyendo la identidad del arte argentino y sus revisiones en el escenario español. Desde este planteo inicial, quisiéramos trazar un nuevo mapa con algunas

coordinadas que permitan reposicionar las relaciones entre la Argentina y España. En un orden diferente de negociaciones e intercambios con condiciones de recepción y reconocimiento en las que se pueden leer los intereses con los que ambos países retroalimentan sus vínculos artísticos.

### **3. Algunas noticias sobre Octavio Pinto**

Octavio Pinto nació en Totoral, provincia de Córdoba, Argentina, en 1890 y murió en Montevideo, Uruguay, en 1941. Fue un pintor, poeta y teórico que en el contexto de los debates sobre el arte nacional reflexionó de manera intensa junto a otros artistas de su época sobre la posibilidad de encontrar una identidad nacional en los paisajes de las provincias argentinas. Estas reflexiones se plantearon en la vastedad de una geografía inconmensurable fragmentada por las distintas realidades sociales, espaciales, culturales y económicas del momento.

Los inicios de su vocación artística están asociados a sus años de estudios secundarios en el Colegio de la Inmaculada de la provincia de Santa Fe donde su maestro Amadeo Depetre lo inició en el interés por el dibujo y la pintura.

Sus años juveniles están signados también por sus inclinaciones poéticas que va a profundizar durante los años posteriores. 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*, todos ellos de carácter marcadamente lírico-sentimental que a, poco de arribar a España, quedarán permeados por el modernismo rubendariano.

Estos primeros pasos se daban en paralelo a sus estudios de Derecho en la Universidad Nacional de Córdoba de donde egresó con el título de abogado. Sus años juveniles fueron compartidos, además, con los escritores Rafael Alberto Arrieta y Arturo Capdevila y vinculan a Pinto desde temprano con el reconocido ambiente literario de su generación.

También recibía Pinto la visita asidua del abogado y dirigente universitario Deodoro Roca. Esta vinculación resulta de significativa importancia en relación al protagonismo de Roca en la Reforma Universitaria de 1918 y su afinidad con el pensamiento progresista de la gestión universitaria de Miguel de Unamuno, con quien Pinto entraría en estrecha vinculación años después en Salamanca. Se trata de una influencia que entendemos relevante en el pensamiento del joven artista ya que Unamuno era un referente importante en el ámbito académico español y lo va a ser también para las ideas estéticas de Pinto.

### **4. El viaje a España**

El 3 de enero de 1917, en el buque Infanta Isabel, Octavio Pinto viajó a Europa becado por el gobierno de la provincia de Córdoba. La revista *Nosotros* -el órgano de difusión cultural de mayor peso de entonces- lo homenajeó con una comida a la que asistieron importantes referentes del campo intelectual del momento como Manuel Gálvez, Roberto Giusti, Rafael Alberto Arrieta, Alfredo Colmo, José Monner Sans, Jorge Bunge, Carlos Muzio Sáenz Peña.

No conviene soslayar la importancia que sin duda tuvo la figura del escritor Manuel Gálvez en la formación estética del joven artista. Entre ambos se consolidó una amistad que duraría toda la vida. Figura arquetípica en la emergencia de la primera generación de pensadores nacionalistas, Gálvez tenía tras de sí la experiencia de los viajes a España que realizara en 1905 y 1910. Este último quedaría registrado en la edición de *El solar de la raza*, ensayo publicado en 1913 que sin duda sería central en la cristalización del espíritu hispanofílico del momento. Este espíritu tendría su cenit

en la ya recordada celebración del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810. Como ya es sabido, la presencia de artistas españoles en este certamen significó un auténtico éxito dadas las críticas elogiosas y las ventas e influencia de sus referentes más notables. Las obras de Hermenegildo Anglada Camarasa, Santiago Rusiñol, Joaquín Mir, Darío de Regoyos y Joaquín Sorolla, entre otras, fueron verdaderos faros que guiaron la exploración estética de los jóvenes artistas argentinos del momento. La experiencia exploratoria de Gálvez por suelo español es leída por algunas exégesis en términos de necesidad y búsqueda; como la necesaria condición para la conquista de un nuevo *ethos* sobre el que erigir el canon de lo nacional. El paisaje español, junto a sus tipos y costumbres, le posibilita identificar un espacio articulador de cualidades y valores que oficiarán de núcleo seminal y catalizador de un nuevo concepto de nación, única vía posible, según él, para restaurar el idealismo espiritualista amenazado por el materialismo positivista de los nuevos tiempos (Quinziano, 2013). Del mismo modo, pocos años más tarde y tras estas lecturas, Octavio Pinto avanzará hacia el territorio mediterráneo reactualizando esos postulados regeneracionistas a través del registro visual de una iconografía cuya pretensión de objetividad será imposible. En efecto, como imágenes mediadoras, las pinturas y dibujos que realiza en España van a portar la carga de sus ideas precedentes, legitimadoras del pensamiento hispanista como nuevo fundamento de valor en ciernes. En línea con esta idea, señalamos también que para cuando Pinto emprende su viaje a Europa, Gálvez ya había tenido una intensa labor como crítico de arte en la publicación más influyente del momento y que Pinto conocía bien. En efecto, la revista *Nosotros*, es vista a la luz de los recientes estudios culturales como:

El espacio de los jóvenes intelectuales comprometidos en legitimar su actividad en una sociedad que ellos consideran dominada por el materialismo y, por lo tanto, poco atenta al arte y la cultura. Proclamando su idealismo antipositivista y opuesto a cualquier utilitarismo, esta joven generación de escritores, sin embargo, va a buscar una utilidad social a su actividad. Esta será la de darle forma a una cultura nacional, lo que se reputa como una condición necesaria y urgente para la existencia misma de la nación. (Muñoz, 2012: 1)

Nuestro pintor viajaba con el propósito de realizar estudios artísticos de perfeccionamiento y enviar anualmente una obra a su país. El viaje quedó registrado en diversos medios periodísticos ya que junto a Pinto viajaban también José Ortega y Gasset y Julio Noé, joven crítico y periodista, que ocuparía años más tarde un importante rol como secretario de la influyente Asociación Amigos del Arte y con quien Pinto iniciaría una amistad que se prolongaría con el correr de los años.

Al mismo tiempo, en los archivos familiares y en el que posee el museo que lleva su nombre en su ciudad natal se preservan libretas de apuntes en las que Pinto consignó plásticamente el desarrollo del viaje. En sus folios aparecen registros visuales de la travesía que lo llevó desde París hacia España. Comenzando por el París de Montmartre, Pinto siguió su travesía por Marsella, Narbona, Perpignan y Barcelona, donde registró con minucia un paisaje de Mollet tal como lo hizo también con los horarios de llegada a cada lugar.

En París tomó apuntes sobre la arquitectura de Versalles y sus jardines, práctica que va a continuar por tierras españolas y que va a desarrollar con mayor precisión cuando recorra la isla de Mallorca. Según podemos deducir de las fechas de algunos de sus trabajos, luego de poco menos de un año de permanencia en Francia se traslada a España donde llega a fines de 1917.

Los dibujos, pinturas, escritos y poemas de su recorrido por España cargan de sentido una narrativa visual donde se cifran las ideas del artista. Son dispositivos que asignan valor a la 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, trabajos como *Calle de Salamanca*, 1917 (Fig. 1) testimonian el interés del artista por el registro de los datos precisos del entorno. 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.

Un breve texto escrito en esa época debe ser considerado como génesis de sus meditaciones sobre el paisaje vertidas luego en la conferencia que brindará en la Argentina en 1926 y retomadas en otra conferencia de 1932. Se trata de tres momentos donde el artista apela a una reflexión teórica sobre la estética del paisaje. En consecuencia, es en España donde Octavio Pinto adquiere una conciencia respecto de la idea de paisaje como categoría estética. Podemos afirmar entonces que, como género pictórico, el paisaje nace en la óptica del artista al contacto con el suelo español y como consecuencia derivada de las acciones de pensar, percibir y representar. Tal como lo expresa Jean-Marc Besse el paisaje es:

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)

En Salamanca conoce a Miguel de Unamuno 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 su Universidad bajo el título "Dibujos de España". El escritor y crítico José María Salaverría apunta entonces lo que tal vez sea el primer testimonio que registra la crítica española de la inmersión de Octavio Pinto en el arte, dejando en claro la idea de que en la formación precedente del artista ya estaba instalado el germen hispanofílico 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" (Pinto, Adelina s/f: 42).

También pinta en Santillana del Mar y esas pinturas, expuestas en 1918 en la Embajada argentina en Madrid, merecen un artículo del poeta y escritor mexicano Amado Nervo que se publica en el diario *La Nación* de Buenos Aires. En paralelo a esta intensa actividad pictórica y exhibiendo sus dotes de joven intelectual, Pinto pronuncia 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.

En 1918, según testimonio de su hermana Adelina, pasa una temporada en Segovia, dejando de esa ciudad algunos registros pictóricos como el podemos ver en *Segovia*, 1918 (fig. 2). Al año siguiente lo sabemos, también por la misma fuente, en Oviedo.

A fines de ese año parte rumbo al norte de África. Tetuán y Tánger atrapan su curiosidad. El interés por la luminosidad y el sol del lugar comienza a aclarar sus pinturas. Con estos trabajos realiza una exposición titulada "Impresiones de Marruecos" que captan la atención de los críticos españoles y argentinos. Margarita Nelken, José Francés, Juan de la Encina, Francisco Alcántara y Julio Noé se ocupan de su obra señalando las influencias tanto del luminismo de Darío de Regoyos como de algunos paisajistas orientalistas ingleses.

Con una beca del Gobierno español se retira a pintar a la Cartuja del Paular junto a un grupo de pintores paisajistas locales. Con lo realizado en ese Octavio Pinto realiza una exposición en las salas del Ateneo de Madrid entre el 8 y el 15 de enero de 1919. Críticos como Ballesteros de Martos, Juan de la Encina, Francisco Alcántara, Manuel Machado, Angel Vegue, Margarita Nelken, Eugenio D'Ors, José M. Salaverría y, desde Salamanca, Juan D. Berrueta y Angel Ledesma dedicaron atención a esta muestra. Desde el otro lado del Atlántico el público argentino podía seguir de cerca el derrotero de su artista a través de una detallada crónica del citado Salaverría. En un texto escrito para *Caras y Caretas* que también publicó *La Voz del Interior*, el crítico español ponía el acento en el espíritu viajero y la “naturaleza estética ascendente” a medida que el joven pintor avanzaba por suelo hispano<sup>1</sup>

### 5. Octavio Pinto y su memoria visual de Mallorca

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. Como señalamos, una agenda de viaje<sup>2</sup> sirvió a Pinto para consignar sus movimientos día a día. Así, nos informa sobre sus desplazamientos por la ciudad de Palma registrando sus sesiones de pintura, los cambios atmosféricos, sus almuerzos en el Círculo de Bellas Artes o la provisión de cartones, pomos de pintura al óleo donde dominan el amarillo cadmio limón, el azul ultramarino, el cobalto y la laca rosa para sus paisajes. Interesantes resultan asimismo los registros de los nombres de artistas suecos presentes entonces en la isla; así podemos leer no sin cierta dificultad los nombres de los paisajistas Hugo Zuhr y Sixten Lundbohm o el de la ciudad sueca de Fritsla. Se trata de huellas que ofician como fuentes latentes que permiten ampliar la reconstrucción de la intensa presencia de artistas nórdicos en la isla y constatan la atracción de este lugar como horizonte idílico del paraíso pedido (Cantarellas Camps 2006: 13-22) (Fig. 3 apunte de *Croquis Mallorquines*, Agenda de viaje).

Aparte de esta agenda de bolsillo tenemos un cuaderno de apuntes que conserva los ochenta dibujos realizados durante sus travesías por la isla, agrupados bajo el título “Croquis mallorquines”<sup>3</sup>. Si bien no existe un testimonio fehaciente que documente la relación de este viaje y de su registro en los relatos y las imágenes consignadas en estos cuadernos con los relatos que ya había realizado Miguel de Unamuno sobre la isla, la vinculación entre ambos resulta inevitable. Insistimos en que Octavio Pinto tenía tras de sí una sólida formación y pertenecía a un círculo literario y artístico de probada visibilidad en el ambiente de su provincia natal. Unamuno había comenzado una serie de escritos sobre Mallorca en 1916 como notas de viaje que estaban antecedidas por otros libros sobre el tema: *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y España* (1911) y que confluyen más tarde en una edición titulada *Andanzas y Visiones españolas* y que ve la luz en 1922. Su texto “En la isla Dorada” apareció publicado en el periódico *El Imparcial* en octubre de ese mismo año de 1916. De modo paralelo, existen trabajos que pusieron foco en la influencia ejercida por la generación del 98 en los relatos de viajes aparecidos a comienzos del siglo XX. Entre éstos, *Las notas de andar y ver. Viajes, gentes y países* de Ortega y Gasset constituyen un marco teórico sobre el que se desarrolla la escritura viajera de Unamuno, Baroja o Azorín (Alburquerque-García, 2011:30).

<sup>1</sup> *La Voz del Interior*, Córdoba, Argentina, 6 de mayo de 1919. Archivo documental del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa. Agradezco a Romina Otero y Marte Fuentes el acceso a este archivo.

<sup>2</sup> *Croquis Mallorquines*, agenda de viaje, archivo Museo Octavio Pinto, Totoral, Provincia de Córdoba

<sup>3</sup> *Croquis mallorquines*, archivo Mercedes Pinto, Ciudad de Buenos Aires.

En línea con estas experiencias de desplazamiento, pensamos la acción de viajar como un impulso que activa el deseo de salir de lo conocido en busca de experiencias nuevas y por tanto enriquecedoras; el registro textual o visual de este movimiento comporta la conjugación de una trama de saberes acumulados de un modo muchas veces desestructurado donde se manifiestan inquietudes preexistentes que la memoria repone sin filtros y caminos futuros que el deseo anticipa, muchas veces, sin saberlo. Esta amalgama converge en Pinto de modo organizado. Así sucedió con la publicación de su texto sobre el *Paisaje de los Argentinos* (Pinto, 1928) cuando sistematiza ideas que tienen su germen en estos años precedentes.

Como sucede en los viajes realizados por gran cantidad de artistas y escritores, en el de Octavio Pinto se solapan dos dimensiones: la del viaje y la de su registro. La travesía mallorquina le descubre nuevos paisajes y hombres que nutren una provisión de imágenes taxonomizadas según el interés que el artista asigna al espacio recorrido.

Podríamos establecer una clasificación iconográfica en base a los motivos dominantes en ellos. Costas, plazas pueblerinas, figuras masculinas, figuras femeninas, niños y animales. En términos generales estas imágenes reponen la visión de una isla carente de conflictos y apta para el reposo en la que de alguna manera se leen las anotaciones de Unamuno. “A esta isla del polvo quieto y de la calma, del bienestar y de la cortesía, he venido a descansar un poco [...]” (Unamuno, 2006: 209). Estas palabras definen la espacialidad mallorquina como representación mítico-imaginaria del *topos* en el que se cifra la utopía rubendariana de la naturaleza incontaminada y visualizada como un retiro en medio del mar latino. Son desarrollos literarios que tienen un correlato visual en los croquis de Pinto. El dispositivo de la palabra unamuniana se traslada, como acto de representación, al nuevo lugar de enunciación que es ahora la imagen.

En los dibujos que corresponden a los croquis de plazas vemos la simpleza de las construcciones con sus interiores apenas insinuados desde el exterior, o sus fuentes o líneas de fugas que deslizan la mirada más allá de lo evidente; encontramos la inclusión de figuras ataviadas con vestimentas populares y en acciones que se corresponden con las costumbres cotidianas como pueden serlo, por ejemplo, la provisión de agua en la fuente local, todo ello enmarcado en el registro de la arquitectura popular dominante en la isla. La captación de tipos y costumbres parecieran ser el propósito dominante en estas vistas con las que Pinto estaría señalando la rusticidad ingenua del lugar y, de alguna manera, la perduración de un pasado donde resuenan sus propias experiencias rurales de su villa natal solapadas bajo la lectura del relato unamuniano que resalta el bienestar de una isla siempre estable y en armonía (Unamuno, 2006: 209) (Fig. 4 a 6 bocetos de *Croquis mallorquines*).

En relación a la serie que reunimos bajo el nombre de “costas”, se trata de apuntes tomados posiblemente en las travesías que el artista hizo a lo largo de la sierra de la Tramontana. Sabemos por las pinturas de paisaje que Pinto se interesó por registrar vistas de Pollensa, Valldemosa, Soller, Deiá, Miramar. Allí, la contemplación del entorno se traduce en una espectacular combinación de curvas y contra curvas en las que se van definiendo los accidentes de las costas y el mar. La seducción ante el paisaje queda plasmada por la majestuosidad de estos dibujos que narran visualmente *aquellos acantilados que cuelgan sobre el mar y que parecen carnes desolladas al vivo* como los describe el escritor salmantino (Unamuno, 2006: 242) (Fig. 7 a 11 bocetos de *Croquis mallorquines*).

Respecto de la figura humana, esta libreta contiene dibujos de hombres, mujeres y niños. En términos generales, las imágenes parecen aisladas de su entorno constituyendo una suerte de secuencia arbitraria de tipos humanos. Algunas las podemos vincular con el modelo angladano de lo flamenco (Fig. 12 boceto de *Croquis mallorquines*), otras, de aspecto urbano, incluyen la anotación de haber sido realizadas en Palma en 1920 y están particularizadas con características fisonómicas que singularizan su pertenencia al presente moderno de la ciudad (Fig. 13 a 16); por contraste, aparecen figuras en las que se hace evidente su ámbito rural en las faldas largas, el pañuelo, la boina o el sombrero que portan en la cabeza, a veces de espaldas o sobre un rostro apenas esbozado (Fig. 17 a 21 bocetos de *Croquis mallorquines*). La vinculación de estas últimas con los trabajos del campo se refuerza en el interés que despierta también el registro de las cabras o los perros para el pastoreo (Fig. 22 y 23 bocetos de *Croquis mallorquines*).

No sabemos la función que hayan podido tener estas imágenes ya que en su repertorio pictórico Octavio Pinto no dio lugar a la inclusión de tipos urbanos o rurales sino que se concentró en el paisaje solitario, desvinculado de cualquier interés antropológico o social y está asociado a la idea kantiana de placer puramente estético y autónomo. Sea como fuere, estos dibujos son testimonios claros de una representación de la isla concentrada en desentrañar los componentes específicos de Mallorca que, entre la identidad y la alteridad, conjugan la relación entre lo propio y lo ajeno.

Ahora bien, en la observación de estos registros aparecen componentes que dan otros sentidos al acto de observar. En el acopio que hemos podido hacer de este repertorio pictórico, las vistas costeras son tema casi excluyente. Aquí, mirar el mar es hundirse en la luz para quedar deslumbrado en sus variaciones. Y es que para un hombre que como Pinto provenía de “tierra adentro”, la playa, como afirmaría Marc Augé, se convierte en: “el símbolo compartido y engañoso, de la evasión, quizás de la felicidad y ciertamente de encontrarse en otro lugar” (Augé, 1998: 41)<sup>4</sup>. El contacto con el paisaje mediterráneo era, sin duda, una experiencia de carácter descentrante y radical.

Es comprensible entonces, que Octavio Pinto no viera en Mallorca ni el exotismo ni el primitivismo que habían ido a buscar los artistas nordeuropeos que bajaban hacia el sur. Tampoco lo inquieta el mismo espíritu imbuido de simbolismo mitificante que estimulaba por entonces al uruguayo Carlos Alberto Castellanos que, subyugado por una embriaguez evasiva, invade sus paisajes de ninfas y alegorías dionisiacas. Mallorca es deslumbramiento estético ante una naturaleza de luminosidad infinita.

Como situación recurrente en la mayor parte de los paisajistas de la isla, en relación al aspecto de Mallorca en los comienzos del siglo XX y a la valoración que de ella se hace como un lugar apartado de las convulsiones cosmopolitas, se advierten dos opciones ante una misma realidad. Por un lado una idea vinculada a una suerte de tierra virgen, casi mítica y, en sentido opuesto a esta perspectiva arcádica, la visión de una tierra de rústicos campesinos apartados del progreso y la modernidad, más apremiados los unos por su propia subsistencia que por la imponencia de un paisaje arcádico, o concentrados los otros en la sumisión y humildad impuesta por su condición subalterna. Octavio Pinto deja traslucir en sus apuntes dibujados más bien la última vertiente mientras que en sus registros pictóricos se filtra el deslumbramiento por las posibilidades que la luz de la isla le ofrecía. 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 su biógrafo Diego Pró (1949). Lo que le interesa a Pinto es una manera de interpretar el paisaje como expresión sensible de la naturaleza en términos de luz y color, postura correlativa a la idea de pensar el lenguaje de la pintura como trasposición estética de la realidad.

Un rastreo por la crítica del momento pone en evidencia la visibilidad que el artista conquistó en la España de entonces. En 1923 en “El Año Artístico” José Francés lo menciona como uno de los artistas argentinos que en Mallorca contribuyó a la exaltación de la isla, junto a otros artistas, también argentinos, como el ya mencionado Francisco Bernareggi, o Gregorio López Naguil y Tito Cittadini. Sus pinturas fortalecen una estética donde la emoción ante la naturaleza conjuga su arrebató con el análisis previo de una transposición plástica.

De hecho, los paisajes de Mallorca revelan una tendencia colorista que no descarta la estructuración de las formas por medio de líneas compositivas. Pero junto a este cuidado planteamiento en la estructura del espacio, como vemos en *Los pinos del puerto* (Fig. 24) aparece también un trabajo más gestual y abocetado, más de mancha y sintético que, con los años, desembocará en la síntesis colorista de su etapa oriental, la última de su trayectoria artística, como aparece en *Paisaje de Mallorca* (Fig. 25). Rigor compositivo y espontaneidad gestual se alternan así en el paisajismo del artista.

## **6. El retorno a la Argentina**

Luego de cuatro años y seis meses de estadía en Europa, Octavio Pinto vuelve a la Argentina el 24 de junio de 1921.

En el mes de octubre expone en la galería Müller de Buenos Aires su primera muestra donde exhibe su visión de Mallorca y algunas vistas marroquíes. Según lo que registra el catálogo, mostró: *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 - Valdemoso, 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 Valdemoso, La montaña, Olivos*. De la serie de Marruecos: *Azora y Mirian, Vendedoras de túnicas, Higueras en flor*.

Para celebrar este regreso se organiza un banquete el 4 de noviembre de ese año. Allí se hicieron presentes referentes importantes de la intelectualidad y el ambiente cultural de entonces, entre otros: las artistas Emilia y Cora Bertolé, el historiador y político Carlos Ibarguren, el filósofo y escritor José Ingenieros, el escritor Manuel Gálvez, los críticos de arte Julio Rinaldi, Carlos Muzio Sáenz Peña y Julio Noé quien tuvo a su cargo el discurso de protocolo donde se ocupó en determinar el sentido que la experiencia española tuvo en el pensamiento estético del artista:

[...] 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?. A su turno, Pinto respondió: No he querido decir que para tener arte argentino debemos mirar solo nuestra patria. ‘Viajar es necesario!’ (Noé, 1987).

Este testimonio señala el carácter decisivo de la experiencia española en general y mallorquina en particular como posibilidad de anudar el vínculo identitario con la herencia hispana. Se hizo evidente que el viaje legitimó en Pinto el descubrimiento de *lo otro* no como ajenidad sino como lo propio. La exploración del territorio español y el descubrimiento de las posibilidades representativas que el dibujo y la pintura estarían en la base de su reflexión sobre lo nacional cuya identidad se define por asimilación del territorio conquistado en la travesía.

En septiembre de 1923, luego de un viaje al norte argentino Octavio Pinto hace una nueva exposición con veinticuatro obras en la galería *Müller* de Buenos Aires. Se trata ahora de la incorporación de un nuevo rumbo que se suma a lo ya realizado. No es el paisaje, sino los tipos y costumbres del hombre del interior lo que interesa al artista, cuestión ya presente en sus apuntes de Mallorca. En el norte argentino Octavio Pinto concentra su mirada en los tipos populares, con lo que reitera una inquietud anticipada en sus recorridos por los pueblos y ciudades del norte de España y en Mallorca. En ellos también se expresa ese “espíritu de la raza” que intenta plasmar en sus obras.

Ahora, ya conquistado un lenguaje visual, 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”. Esta conferencia de Pinto que cayó en el olvido de la historia del arte, en verdad, es reveladora de las ideas estéticas del momento.

Allí el artista se plantea la posibilidad de consolidar una pintura nacional capaz de diferenciar artísticamente a un país que, como el propio, ya estaba conformado sobre la base de la hibridación cultural y del aluvión inmigratorio. Se impone el propósito de presentar el estado de la cuestión y elaborar formulaciones teóricas que se dispone a pensar críticamente. Al momento de pronunciar esta conferencia, como vimos, Octavio Pinto ya había pasado una larga temporada fuera de la Argentina. Entre 1917 y 1921 vive en España, donde puede acrecentar su formación intelectual y artística en diálogo con escritores, pensadores y artistas activos en ese momento, realizando una vasta producción de obras pero, por sobre todas las cosas, tomando distancia de su contexto de origen para organizar su propio paradigma de lectura y comprensión de la identidad. Y en el título de la conferencia podemos vislumbrar una cuestión que, desde su propio enunciado, aparece como problemática. La palabra “paisaje” implica tanto un lugar físico cuanto su representación imaginaria (Aliata, 1994: 8), representación que, a su vez, puede suponer una imagen mental o una representación figurativa. Alientan 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 bajo el imperio del progreso europeo. El legado cultural precolombino habría sucumbido y ya casi no quedaría memoria de esa tradición, reflexiona Pinto. En su visión, el progreso europeo nos alejaba del paisaje sudamericano y con éste se perdía la memoria del entorno local. Debemos también advertir que estos comentarios entran en relación problemática con el pensamiento protagónico de los críticos argentinos José León Pagano y Atilio Chiappori en la medida en que para ellos no debía tenerse en cuenta el modelo indígena que Pinto añoraba como pérdida. No cabe duda de que el tema

sobre el “arte nacional” constituía un verdadero “problema” a resolver o, al menos, sobre el cual debatir (Gutiérrez Viñuales, 2003: 35-36).

Luego de señalar que según su perspectiva, en la Argentina no existe una tradición de pintura nacional, era necesario emprender el consabido viaje a Europa, no tanto como experiencia de aprendizaje de taller, sino antes bien, para configurar un posible paradigma estético y es ahí donde Pinto destaca el rol ejercido por España, en particular, en 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 plétoras 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”. (Pinto, 1928: 17).

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: 18).

En este sentido, nuestro artista destaca la labor de la generación del 98 y del pintor español Darío de Regoyos. Pero además, y haciendo un vuelco más evidente hacia una concepción de índole panteísta, la definición del paisaje de la pampa debería pensarse como reflejo de un sentimiento espiritualizado y una vinculación emotiva entre el sujeto y su mundo circundante “El paisaje es un simple camino abierto hacia el alma” (Pinto, 1928: 23). Se trata de una inscripción en la tradición tardoromántica del paisaje donde se aspira a una armonía entre el hombre y el entorno tal como ya lo había postulado Henri Amiel en 1847 en su *Journal intime*. Alienta aquí una visión que se convertiría en un *tópos* recurrente en los años posteriores.

## **7. Conclusión**

La travesía mallorquina estimuló en Pinto un interés por los tipos y el costumbrismo isleño que registró en sus apuntes de viaje. A la vez, serviría de base en su ulterior interés por la singularidad de las identidades locales.

En paralelo, la luz y el color, dos elementos constitutivos del lenguaje aprendido en Mallorca, serán las herramientas principales en esta estética del paisaje que Pinto va a defender a lo largo de su trayectoria artística. Junto a éstos, las ideas circulantes en los relatos viajeros precedentes y contemporáneos al propio artista como los que se encuentran en Manuel Gálvez, Miguel de Unamuno o Rubén Darío y las pinturas de artistas del momento como Joaquín Mir, Santiago Rusiñol o Hermenegildo Anglada Camarasa, de quienes ya tenía referencia antes de su partida a España, junto a otros más solapados como pudieron serlo los de origen nórdico, profundizaron su pensamiento en torno al modelo identitario que debía guiar su desarrollo estético.

El aporte de Octavio Pinto a la pintura de paisaje y al problema del paisaje nacional, radica en su capacidad para estar alerta a las renovaciones propuestas por la pintura española; un artista pre moderno y post-académico que, mediante la clara identificación de una pintura respaldada por sus elementos estrictamente plásticos 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 vio en su estadía en la isla suponen un influjo decisivo en sus consideraciones estéticas y, más específicamente, en sus propias obras y aportaciones teóricas realizadas a su regreso al país.

## Bibliografía

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011): “El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género”. En *Revista de Literatura*, LXXIII, nº 145, enero-junio, p. 30, [revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/download/.../265](http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/download/.../265) (consultado el 16 de mayo de 2016).
- ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela, (1994): *El paisaje en el arte y en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- AUGÉ, Marc (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- BABINO, María Elena (2013): “Arte argentino en España. Octavio Pinto y su primer viaje a Europa. Un aporte a la estética del paisaje nacional”. En BABINO, María Elena y ROSA, María Laura (co-editoras), *Diálogos entre la historia, la curaduría, el mecenazgo y la investigación*. Buenos Aires: RIIIM, Año XXX, N° 59, octubre.
- BABINO, María Elena (2006): “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.
- 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, pp. 79-107.
- 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, pp. 146-147.
- BORGES, Jorge Luis (1999): *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda*. Barcelona: Emecé, p. 208.
- CANTARELLAS CAMPS (2006): “Prólogo” a LLADÓ POL, Francisca, *Pintores argentinos en Mallorca*. pp. 13-22, citado *infra*.
- CAPDEVILA, Arturo (1943): “El pintor Octavio Pinto”. En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, Tomo III, nº 45.
- CODET, Luis, (2009): *Imatges de Mallorca*, edición a cura de LLADÓ POL, Francisca. Palma (Illes Balears): Edicions Documenta Balear.
- GÁLVEZ, Manuel (1913): *El solar de la raza*. 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.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2003): *La pintura Argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900 - 1930)*. Granada: Universidad de Granada.
- LLADÓ POL, Francisca (2013): “Artistas Argentinos en Mallorca y la divergencia de la crítica en España y Argentina”. En *Revista de Historiografía*, X, nº 19, (2/2013), pp. 26-36
- LLADÓ POL, Francisca (2005): *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor.
- MONTALDO, Graciela (1999): *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.
- MUÑOZ, Miguel Ángel (2012): “Manuel Gálvez, crítico de arte”. En *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual* del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), N° 1, en línea desde el 4 de julio de 2010. URL:

- [http://www.caiana.org.ar/arts/Art\\_Munioz.html](http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Munioz.html), (consultado el 10 de diciembre de 2015).
- NOÉ, Luis Felipe (1987): “Octavio Pinto buscador de paisajes”. En *Octavio Pinto. Retrospectiva (1880-1941)*, catálogo de exposición. Buenos Aires: Salas Nacionales de Exposición.
  - PINTO, Adelina (s/d): *Ensayo biográfico de Octavio Pinto por su hermana Adelina*, texto manuscrito, p. 42.
  - 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.
  - SÁNCHEZ, Santiago Javier (2011): “Hispanofobia e hispanofilia en la Argentina”. En BEAUCLAIR, N., COUTURE-GRONDIN, É. y GIRALDO, D. (eds.): *Aprender a habitar el mundo: hacia nuevas articulaciones culturales*. En *TINKUY. Boletín de Investigación y debate*, n° 16, Julio, Université de Montréal, Section d’Études hispaniques Département de littératures et de langues modernes Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, [llm.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/litterature\\_langue.../Tinkuy\\_n16.pdf](http://llm.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/litterature_langue.../Tinkuy_n16.pdf). (Consultado el 7 de junio de 2016).
  - UNAMUMO, Miguel (2006) [1922]: *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Biblioteca Unamuno, Alianza Editorial.

Apéndice Iconográfico y Documental



Figura 1

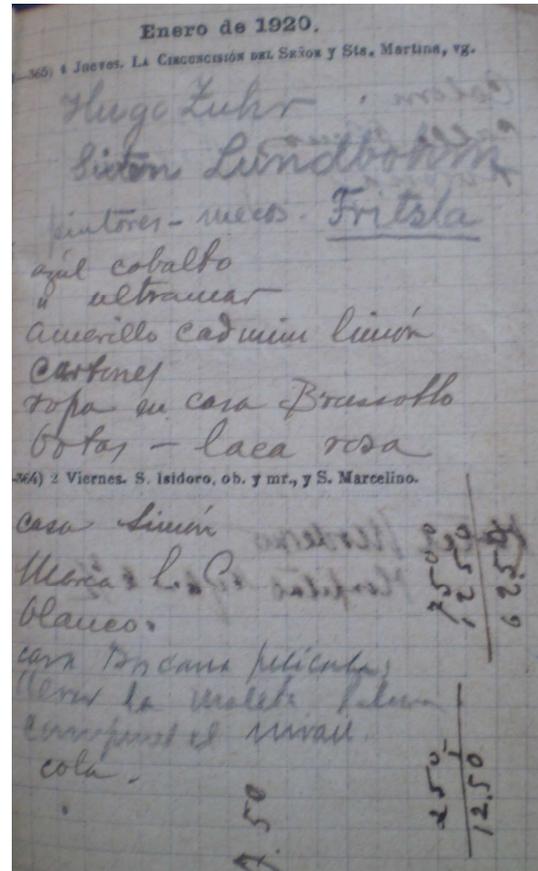


Figura 3

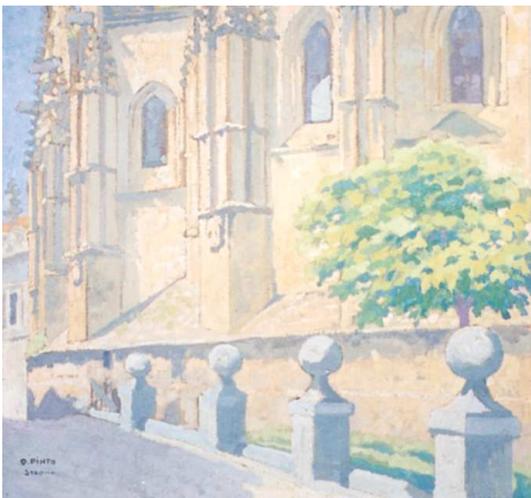


Figura 2



Figura 4



Figura 5



Figura 8

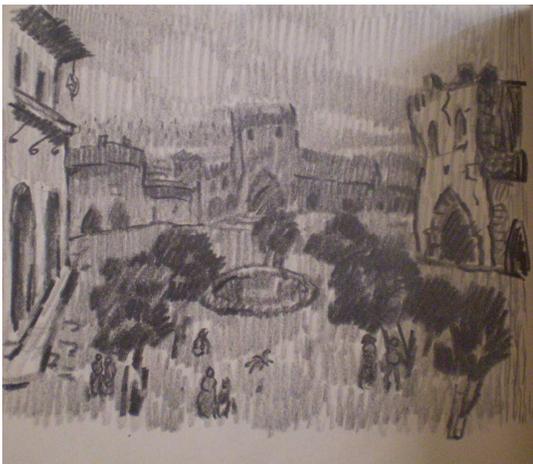


Figura 6

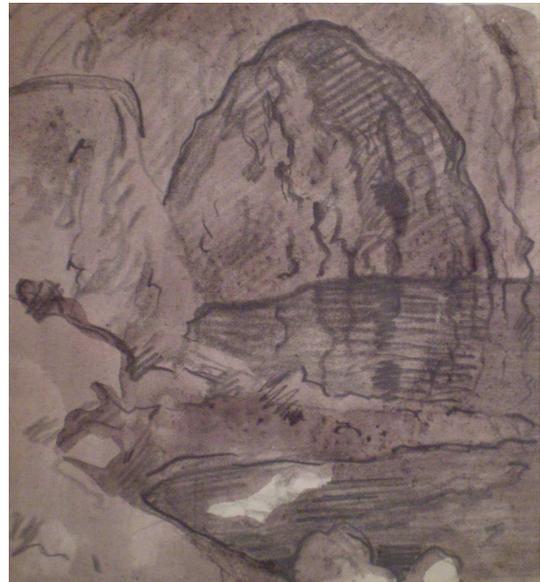


Figura 9

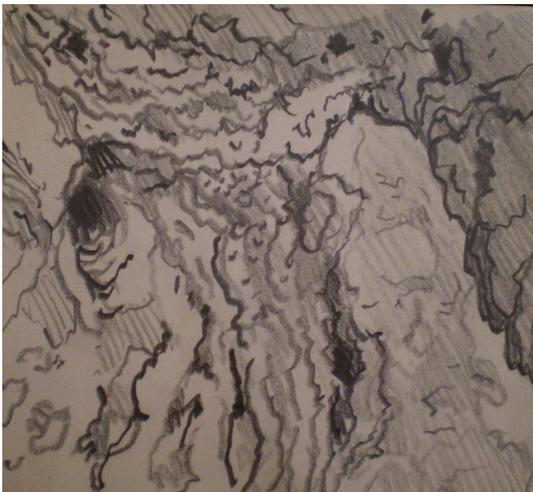


Figura 7



Figura 10



Figura 11

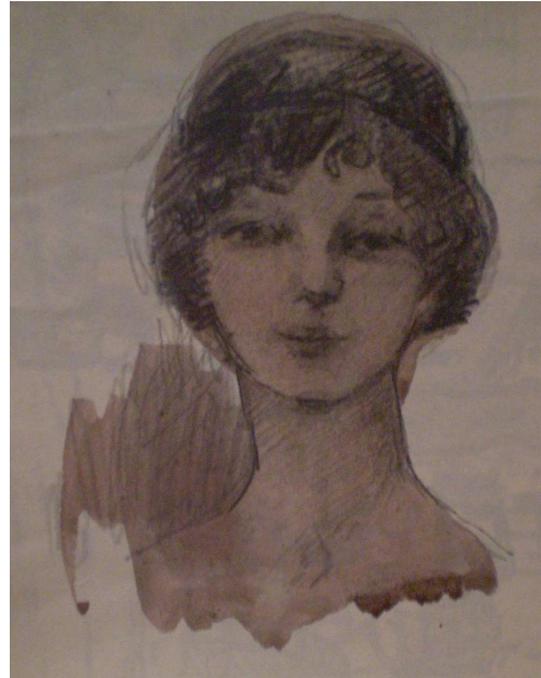


Figura 13



Figura 12



Figura 14



Figura 15

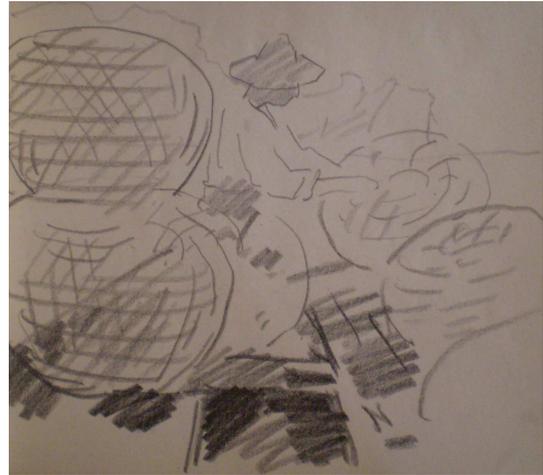


Figura 17



Figura 16



Figura 18



Figura 19



Figura 21



Figura 20



Figura 22

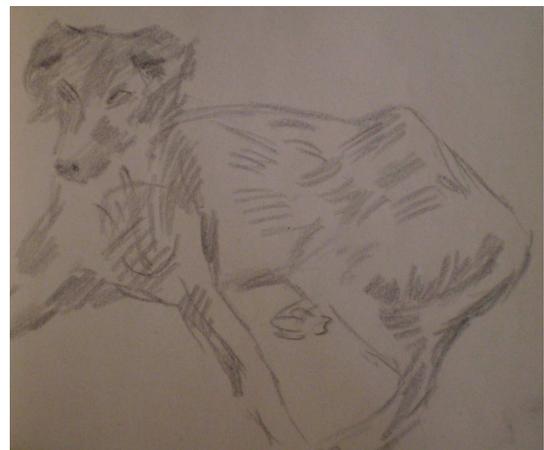


Figura 23

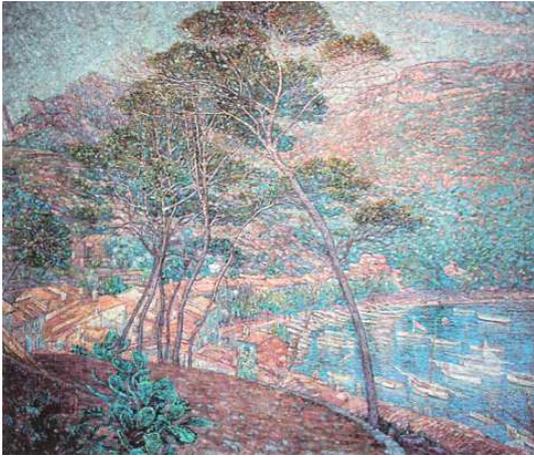


Figura 24



Figura 25

