

EXTREMO OCCIDENTE Y EXTREMO ORIENTE

Herencias asiáticas en
la América hispánica

Axel Gasquet y Georges Lomné
(Editores)



Capítulo 7



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Centro Bibliográfico Nacional

303.482508 E Extremo Occidente y Extremo Oriente : herencias asiáticas en la América hispánica / Axel Gasquet y Georges Lomné, editores.-- 1a ed.-- Lima : Pontificia

Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018 (Lima : Tarea Asociación Gráfica Educativa).

317 p. ; 21 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Encuentros y desencuentros -- Fascinación pictórica por oriente y arte nikkei -- Narrativas mestizas, nikkei y tusán.

D.L. 2018-08170

ISBN 978-612-317-372-2

1. Orientalismo - América Latina - Ensayos, conferencias, etc. 2. Orientalismo en el arte 3. Chinos en la literatura 4. Japoneses en la literatura 5. Oriente y Occidente I. Gasquet, Axel, 1966-, editor II. Lomné, Georges, editor III. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2018-143

De esta edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo

y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: *Puerta de Pekín* (1953), de Raúl Castagnino

Primera edición: junio de 2018

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-08170

ISBN: 978-612-317-372-2

Registro del Proyecto Editorial: 31501011800564

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

OCTAVIO PINTO, UN ARTISTA ARGENTINO EN EL JAPÓN (1928-1931)

Esther Espinar Castañer
Universidad de las Islas Baleares, Mallorca

Es penoso callar el pensamiento.
Yoshida Kenko (1283-1350?)

*El ser humano es en verdad una criatura sumisa a una imperiosa
necesidad de manifestar lo que ha visto, oído y pensado. Quien posea
esa necesidad en grado supremo es un artista.*
Ikuma Arishima, Tokio, 5 de febrero de 1931.

PRESENTACIÓN

Este estudio pretende analizar la difusión y la influencia de la cultura japonesa en Buenos Aires desde la disciplina de la Historia del Arte. La aportación de Octavio Pinto (1890-1941) reside en su contribución a la difusión artística y cultural del Japón. Lo hizo a través su producción artística en grabados y pinturas, así como a través de las páginas literarias con sus escritos de pintura, de cultura y de filosofía japonesa. En su mirada hacia Oriente, hay que contar con dos vías de influencia que marcaron su obra. La primera, la difusión del exotismo y «japonismo» en Buenos Aires; y la segunda, su estancia en el Japón de 1928 a 1931. La obra artística de Octavio Pinto en Buenos Aires y Europa es objeto de estudio de otras investigaciones (Gutiérrez Viñuales, 2014; Babino,

2013; Lladó Pol, 2006). Aquí valoramos la aportación artística y literaria del artista a través de su mirada hacia Oriente¹.

Como punto de partida a la revisión del fenómeno japonés en Buenos Aires, han sido fundamentales las contribuciones existentes en los campos de la literatura, la filosofía, el coleccionismo y los estudios sociales de inmigración.

La influencia del arte japonés o «japonismo»², que tuvo sus inicios después de la apertura del Japón a Occidente en 1854, ha sido objeto de estudio desde Europa. Entre ellas, el impacto en las exposiciones universales en París, en la crítica artística o en la influencia artística de fin de siglo XIX y en las vanguardias.

En Buenos Aires, este fenómeno fue más tardío y epidérmico, sobretodo en el período 1915-1930, con dos vías de difusión: la primera por mediación desde Europa y la segunda directamente a través del Japón. La segunda fue consecuencia de las relaciones comerciales y el proceso de inmigración japonesa en Argentina. Córdoba, donde nació Octavio Pinto, fue uno de los focos de recepción del Japón en Argentina a principios del siglo XX³. En 1898, se firmó el «Primer Tratado de Comercio, Navegación y Amistad entre Japón y Argentina». Se abrieron casas comerciales y sucursales en las calles más importantes de Buenos Aires, como Florida,

¹ Esta investigación de Octavio Pinto ha sido posible gracias a la Dra. Francisca Lladó de la Universitat de les Illes Balears; a la profesora Malena Babino de la Universidad Nacional de San Martín; a las nietas del artista, Mercedes y María Pinto; a Felipe Noé; a Mihikiko Okabe de la Agencia de Cultura del Gobierno Japonés; y a Ikuko Oigashi de la Embajada de la República Argentina en el Japón.

² El fenómeno del «japonismo» estuvo marcado por dos tendencias: la del exotismo, entendida como evolución del orientalismo, a la cual nos referimos en este caso; y la que condujo a la creación de nuevas imágenes y expresiones estéticas, objeto de análisis de otros artistas.

³ En 1596, llegó a Córdoba el primer inmigrante japonés bautizado como Francisco Xapón a través de la compra de esclavos por los sacerdotes jesuitas para servirles en los campos agrícolas y ganaderos. A principios del siglo XX, los inmigrantes japoneses se establecieron en Córdoba por miedo a ser descubiertos en las proximidades del puerto, coincidiendo con la gran demanda de obra para la construcción del ferrocarril (Testuzo, 1998, p. 19).

San Martín, Esmeralda o Corrientes, todas en torno al centro intelectual y artístico. Algunos nombres fueron Casa Pratts o La Casa Amarilla (1900), La Inglaterra (1905), El Progreso (1907), Guerrico y Williams (1907), Mappin & Webb (1910), Gath & Chaves (1910), Casa Togo (1910), Yamada & Cía (1913) y La Maison Satuma (1917-1967)⁴. A través de Europa, sobre todo entre 1890 y 1914, fueron las élites quienes mostraron un interés por lo exótico mediante el coleccionismo repitiendo el modelo de París. El «japonismo», en muchas ocasiones, no diferenció bien entre lo chino y japonés, fusionando ambas culturas en un concepto híbrido.

Después de la Primera Guerra Mundial, la reducción de los envíos europeos a Buenos Aires fue compensado por las mercancías que llegaban de la mano de comerciantes japoneses. Las empresas navieras establecieron rutas comerciales regulares entre el Japón y Argentina. La colectividad japonesa representó una minoría dentro del fenómeno inmigratorio; pero, además de instalar comercios en las principales calles de Buenos Aires, mostró su arte en las galerías de referencia, se instaló en los hogares, apareció en las revistas ilustradas de mayor tirada, inauguró un «jardín japonés» en el barrio de Palermo, e incluso fundó con el Gobierno de la República un Museo Nacional de Arte Oriental. En 1932, se constituyó la Asociación Japonesa en Córdoba, sucursal de la Asociación Japonesa en Argentina (AJA), creada en 1916 en Buenos Aires.

La documentación de artistas, casas comerciales o asociaciones culturales en torno a la colectividad japonesa representada entre 1900 y 1941, desapareció como consecuencia de las hostilidades entre Estados Unidos y el Japón. La oficina de Coordinación de los Asuntos Americanos confeccionó una «lista negra» acusando a todos los participantes de ser probables espías japoneses. Se revisaron e hicieron desaparecer todos los

⁴ La Maison Satuma fue abierta por Kenkichi Yokohama (1892-1978). La tienda de objetos de arte de extremo Oriente realizó continuas muestras de objetos de China y el Japón. Kenkichi Yokohama fue reconocido en el mundo artístico de Buenos Aires —además de La Maison Satuma—, por su colaboración en la catalogación de piezas del Museo Nacional de Arte Decorativo y el Museo Nacional de Arte Oriental.

libros contables de las casas comerciales y los catálogos de importación de objetos artísticos o las actas fundacionales. Esta es una de las causas que podría responder a la inexistencia de investigaciones en este tema.

En Argentina, la modernización, el ascenso de la burguesía, las luchas entre los grupos de poder político y la decepción de Europa como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, llevaron a la nostalgia del pasado y a cuestionar la identidad en torno a la alteridad. Igual que otros préstamos culturales, las referencias al «japonismo» y al mundo japonés aparecen filtradas desde Europa y fueron los escritores argentinos los primeros en introducir la cultura japonesa en las artes. Ya a fines del XIX, encontramos en Argentina un interés por Oriente a través de la industria editorial (Gasquet, 2007). Como ejemplo, recordemos las referencias al Japón en el poema «Estampas japonesas» de Leopoldo Lugones (Lugones, 1920) o el cuento «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké» en *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges (1967[1935]).

La incidencia de la cultura japonesa se reflejó en la crítica artística. Surgieron notas de arte informando de las exposiciones locales y, a través de los corresponsales en el exterior, de la situación artística europea. Las revistas especializadas, la prensa, los suplementos culturales y la literatura artística informaron constantemente sobre la cultura y el arte del Japón. A través de las ilustraciones que acompañaron los textos, advertimos la influencia japonesa en los artistas plásticos. A partir de los años veinte, diferentes autores reunieron en obras sus críticas de arte que habían sido difundidas a través de las publicaciones periódicas. Alejandro Christophersen (Cádiz, 1866-Buenos Aires, 1946)⁵ presentó *Ideas sobre arte* (1920), donde recordó

⁵ Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes y en la Real Academia de Bellas Artes de París. Radicó en Buenos Aires en 1887, realizando obras arquitectónicas. Fundó la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y la Sociedad Central de Arquitectos. Fue socio fundador de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores de Buenos Aires. Concurrió al Salón Nacional desde 1913.

el conocimiento del arte japonés a través de Siegfried Bing⁶ y los museos de arte oriental:

Un soplo de oriente ha querido transformar el arte como ha transformado la moda femenina. Primero en Japón, desconocido para muchos, nos ha permitido que nos familiarizásemos con su arte por medio de las exposiciones de Bing y por las obras expuestas en los museos de arte oriental, maravillas del bronce, así como las refinadas estampas de soberbias síntesis que reflejan la vida de esas regiones lejanas, con su delicioso sabor de habilidad y refinamiento (Christophersen, 1920, p. 75).

Julio Rinaldini (1890-1968)⁷ presentó, en su artículo «Las estampas japonesas en Buenos Aires» (2004[1921], pp. 161-172), la divulgación del arte japonés de Phillipe Burty, de Siegfried Bing y *Le Japon Artistique*; asimismo, la influencia japonesa en el impresionismo y postimpresionismo (Rinaldini, 2007, pp. 137-149):

[...] Las estampas japonesas son patrimonio exclusivo de los maestros de la Ukiyo-ye. La Ukiyo-ye o escuela vulgar, fue, en el Japón, una desviación violenta, sino una reacción contra las escuelas de Tosa y Kano, bajo cuya soberanía se desarrollaba un arte nacional. [...] La escuela vulgar aborda, con una visual realista, los asuntos de la vida corriente japonesa y al mismo tiempo que desembaraza al artista de la visión de las escuelas tradicionales, imprime al arte una fuerte fisonomía nacional. Igatawa Matahei es el primero que se opone al academicismo y rompe con la doble tradición de Tosa y Kano. Abandona los asuntos de rito —escenas de la Corte y de la guerra— y aborda las escenas de la vida popular y burguesa. [...] El carácter

⁶ Siegfried o Samuel Bing (1850-1905), a través de su revista *Le Japon Artistique* (1888-1891) y de su tienda parisina La Maison de l'Art Nouveau (1895-1904), difundió la moda del «japonismo».

⁷ Pseudónimo de Rinaldo Rinaldini. Crítico de arte, periodista y conferenciante. Miembro de la comisión directiva del PEN Club y la Sociedad Argentina de Escritores. Colaboró en *La Nación* y en las revistas *El Hogar*, *El Mundo*, *Sur*, *Saber Vivir*, *Argentina Libre*, *Cabalgata*, *Ars* y *Lyra*. En 1935, la revista *The Studio* le ofreció ser corresponsal en Buenos Aires.

de sus obras le vale el nombre de Ukiyo, pintor de la vida que flota o si se quiere del mundo que pasa o de la vida corriente. Como los impresionistas franceses dos siglos más tarde, los pintores de la Ukiyo-ye buscan en los temas urbanos, en la realidad de las horas vividas, la renovación del arte nacional. Para algunos la irrupción de la estampa japonesa determinó en gran parte la renovación de la pintura contemporánea [...] (Rinaldini, 2004, pp. 161-172).

Desde la producción artística, Octavio Pinto, igual que otros artistas como Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco y otros llegados desde España, como Alejandro Sirio o Luís Macaya, adoptaron el «japonismo» como tendencia visual. Este gusto por el exotismo en la pintura y en las artes gráficas no fue una réplica exacta de lo que había ocurrido en Europa treinta años antes. Octavio Pinto, además de tener una sensibilidad especial hacia Oriente, viajó al Japón.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En historia del arte, han sido realizadas algunas investigaciones sobre la vida y obra artística de Octavio Pinto, sobre su formación europea y su estancia en Mallorca (Babino, 2013; Lladó Pol, 2006). En este apartado, queremos señalar aquellos que han advertido o señalado indirectamente la producción japonesa del artista, aunque no han aparecido investigaciones hasta el momento sobre su aportación a la cultura japonesa. La primera publicación con una sistematización de la obra de Octavio Pinto la encontramos en 1942 con el *Catálogo de exposición póstuma a Octavio Pinto*, coordinada por José León Pagano (Pagano, 1942). En 1987, Luis Felipe Noé hizo una revisión al recorrido artístico de sus paisajes con motivo de una exposición retrospectiva (Noé, 1987). En 1995, se realizó otra exposición de las colecciones de Mercedes y María Pinto con el mismo título *Octavio Pinto: Buscador de Paisajes*⁸.

⁸ La exposición *Octavio Pinto: Buscador de Paisajes* se presentó en Buenos Aires, en la Galería Palatina, del 11 abril al 2 de mayo de 1995.

A modo de biografía, en 1973, Adelina Pinto publicó el *Ensayo biográfico de Octavio Pinto* en el que incluyó la estancia del artista en el Japón (Pinto, 1973). Adelina evocó la vida de su hermano Octavio desde su nacimiento en Totoral hasta su muerte en la ciudad de Montevideo (1890-1941), sus estudios en la Universidad de Córdoba, su iniciación en la pintura junto al pintor Honorio Mossi, los años decisivos en que Octavio Pinto conjugó los claustros de la Facultad de Derecho y su taller de pintor en su casa de la calle Tucumán, y después sus viajes a Europa, África, el Japón, Brasil y Montevideo.

En el año 2001, Raquel Pinto Guerrero de Crespo Cossío publicó su investigación sobre el árbol familiar en *Genealogía del Dr. Octavio Pinto* (Pinto Guerrero de Crespo Cossío, 2001).

En noviembre del año 2007, se presentó el documental biográfico *Octavio Pinto —artista y diplomático (1890-1941)— entre Oriente y Occidente*, organizado conjuntamente por el Comité de Promoción de la Cultura Argentina y la Facultad de Filosofía, Historia y Letras (carrera de Gestión e Historia de las Artes) de la Universidad del Salvador⁹.

APORTE LITERARIO

Octavio Pinto nació en Córdoba en 1890 y murió en Montevideo en 1941. Se crió en la Villa de Totoral, donde actualmente se encuentra su casa museo. Hizo su bachillerato en Santa Fe y después estudió Derecho en Córdoba. Inició su carrera diplomática en 1928 con destinos en el Japón, Brasil y, por último, Uruguay, donde falleció a los 51 años. En Córdoba, tuvo la oportunidad de contactar con la sociedad japonesa inmigrada.

Octavio Pinto evocó su mirada hacia Oriente en sus páginas literarias antes de viajar al Japón. Entre sus colaboraciones, participó en la *Quinzena*

⁹ Ver: <<http://www.cari.org.ar/organos/comitepromocion.html>> (consultado el 28 de octubre de 2014).

*Literaria*¹⁰ y en la destacada revista *Nosotros*, con Alfredo Bianchi y Roberto Giusti de directores y Julio Noé como secretario. Muchas de sus notas aparecieron con la firma de Julián Roldán¹¹. En 1914, publicó en la conocida revista *Nosotros* dos sonetos escritos en Córdoba, «Jardín místico» y «Dharma» (Pinto, 1914, pp. 180-181). En ellos hizo alusión a «las estrellas pensativas de Oriente». Los títulos ya nos llevan a pensar en países lejanos.

En 1916, se desplazó a Europa para asistir a la academia, becado por el gobierno de su provincia natal (s/f, 1916). Allí aprendió las posibilidades que los recursos formales de las estampas japonesas ofrecían y vivió la moda del «japonismo». Así lo evidencian diferentes dibujos realizados en París¹² (ver figuras 22, 24, 25 y 26 en el anexo 2), entre los que se conserva la escultura budista (ver figura 27 en el anexo 2) que formó parte de su colección (actualmente en la casa de su nieta Mercedes Pinto) y la tarjeta de una exposición de sus estampas japonesas realizada en 1958 en donde se expusieron sus obras (Espinar Castañer, 2007).

En 1918, estuvo en España, donde visitó jardines de Aranjuez. Plasmó su pasión por los jardines de Oriente en el poema «El álbum perdido». En realidad, dicho poema contenía unas páginas pintadas en Aranjuez donde hizo referencia a los jardines que inspiraban paisajes lejanos y cerezos en flor. Este poema fue publicado años más tarde en la revista *Nosotros* (Pinto, 1922a).

Desde España, también se desplazó a Argel y Marruecos donde recogió sus impresiones de Oriente a través de una tendencia decorativa y pintoresca. La crítica calificó estos paisajes como «un orientalismo traducido del francés» (Francés, 1919).

¹⁰ Dentro del grupo de amigos y colaboradores de *Quínzena Literaria* se encontraban, entre otros, Arturo Capdevila, Deodoro Roca, Rafael Bonet, Raúl y Arturo Orgaz y Carlos Astrada.

¹¹ Este pseudónimo era el nombre del desaparecido hermano adoptivo de Octavio Pinto.

¹² Imágenes facilitadas por la profesora Malena Babino.

Entre 1919 y 1921, se instaló en Mallorca (ver figura 28 en el anexo 2) junto al grupo de artistas argentinos que habían seguido a Anglada-Camarasa (1871-1959) desde París (Lladó Pol, 2006). Interpretó los paisajes de la contemplación directa de la naturaleza a diferencia de las versiones pictóricas de otros artistas. Así lo indicó Eugenio D'Ors en 1921 en una dedicatoria donde le encubrió como al maestro Octavio de Romeo. Relató las conversaciones sobre el paisaje mallorquí entre el grupo argentino. En ellas, Octavio Pintó dejó sentir sus conocimientos sobre el Japón: «¿Mallorca tierra para pintores? Me parece como si me dijeseis ustedes que el Yoshivara de Tokio es un barrio propio para aventuras [...]. Ante semejante comodidad el artista débil sucumbe, pinta su cuadro, en la misma exaltada blancura en que el cliente de Yosiwara consume su noche [...]» (D'Ors, 1921, pp. 7-8).

A su regreso a Buenos Aires, en 1921, realizó diferentes muestras, escribió diferentes artículos y pronunció varias conferencias:

[...] Los dioses y las tierras extrañas no han violentado las ideas madres de mi estética. Sigo creyendo que nuestro país necesita como nunca de artistas capaces de crear los tipos de belleza nativa y darnos efectivamente el goce cabal de la patria [...]. «Viajar es necesario!» Ojalá nombremos con nuestro propio idioma los seres y las cosas lejanas, así podremos tener de ellos, para nosotros y para nuestros hermanos, una idea profunda y carnal [...] Vuelvo a la patria, siento renacer el entusiasmo por su esplendorosa y cordial hermosura. Aquí está el árbol que pintaremos porque nos dio su sombra en la niñez; aquí la sierra con un sendero abierto por nuestro paso; aquí, en una palabra, el paisaje que debemos perpetuar, porque además de ser bello nos es querido. A nosotros, escritores, artistas, nos está encomendada la tarea: nosotros tenemos que plasmar la verdadera fisonomía de la patria y el mundo [...] (Noé & Pinto, 1921, pp. 399-403).

En 1922, dedicó un artículo a Fray Guillermo Butler, a quien dedicó su admiración como maestro y señaló sus reminiscencias orientales:

[...] Sus paisajes recientes tienen armonías en oro, azules profundos, montes más azules que sus cielos. En el fondo de sus obras siempre hay una reminiscencia oriental, cercana a ciertas expresiones artísticas de la India o de Persia. Frente a la naturaleza expresa sus deseos de armonización, ya sea de color, de planos o de líneas. Poco a poco ha ido desapareciendo de su pintura el contraste grave del color y del tono y la luz se difunde suavemente de igual modo sobre el cielo y sobre la tierra, dando lugar a paisajes pálidos y delicados [...] (Pinto, 1922b, p. 6).

En 1923, expuso diferentes paisajes en la galería Müller, cuya crítica artística en *La Nación* identificó un dibujo de preciosismo japonés en la obra «El olivo milenario» (s/f, 1923).

En 1926, dictó una conferencia sobre el paisaje de los argentinos (Pinto, 1926). En ella, recordó cómo los artistas habían emigrado a otras tierras en busca de la verdadera expresión del paisaje. En las academias francesas, habían aprendido a ver a través de la pintura. Comunicó su nostalgia por la llanura pampeana y explicó que, para poder ver el paisaje natural que le rodeaba, tuvo que abandonarlo un tiempo al anteponérsele un paisaje cultural. Buscó a través de sus viajes los pueblos que sabían ver los paisajes de manera simple. Esta conferencia fue previa a su viaje diplomático al Japón, el cual realizó, posiblemente, en busca del secreto indiscifrable del paisaje argentino:

Las grandes ciudades exigen para el espíritu, como jamás, un mundo aparte, imposible de crear a nuestro alrededor si no es a costa de un aislamiento doloroso, pues ellas se han convertido en desiertos para los seres sensibles y si bien es verdad que han inyectado en la vida moderna otras manifestaciones vitales de belleza nueva, y junto con las máquinas, la velocidad, la fuerza, la electricidad, un nuevo paisaje, ajustado perfectamente a nuestros nervios, estos valores reaccionando sobre los pasados, han creado un sentimiento de indecisa expectativa, ante las fuerzas ciegas de la naturaleza pura. Y nos preguntamos perplejos precisamente desde estas grandiosas ciudades, por el valor que pueden tener en realidad, respecto a nuestro temperamento

moderno, estos parajes lejanos de nuestra patria, más exóticos para nuestra alma y moralidad europea que las mismas regiones españolas o francesas. ¿Es acaso una deserción marcharse a esas leguas de Dios, y perder desde allá el ritmo y el contacto que nos une a este prodigio de inquietud, que es posiblemente la fragua en que se doman los metales más nobles del carácter argentino? Porque a esos lejanos paisajes no iremos los artistas a descubrirlos como turistas o exploradores. El paisaje que necesitamos perfeccionar es el que nos visita con atributos más nuestros y más necesarios a nuestra vida del espíritu (Pinto, 1926, p. 519).

En 1927, se casó con Edith Palacio. Ellos ya se habían conocido años antes en Totoral, pero se reencontraron en una conferencia pronunciada por Rabindranath Tagore (1861-1941) en Buenos Aires durante su estancia en 1924 (Pinto Guerrero de Crespo Cossío, 2001, p. 22).

Entre 1928 y 1931, ocupó el cargo de secretario de la delegación argentina en Tokio. En el Japón, nació su hijo Nikko, quien volvió a Argentina sabiendo hablar japonés, portugués y español. Octavio Pinto desempeñó sus tareas artísticas aprovechando las posibilidades que la cultura japonesa le ofrecía, dejando en sus telas las representaciones del paisaje, de la sociedad, las formas artísticas y los escritos sobre el arte japonés. En Tokio, coincidió con Ideo Kousuni, quien había vivido varios años en el Perú y sabía español, quien además le sirvió de buen guía en la capital nipona.

Desde Tokio, mandó interesantes crónicas a *La Nación* sobre la situación contemporánea de las exposiciones de arte en el Japón, defendiendo los valores tradicionales y la no occidentalización del país (Pinto, 1929b y 1929c). El hecho de asistir a las exposiciones de arte japonés y de arte europeo que se realizaban en aquellos años en el Japón y transmitirlo en las páginas literarias, representa un testimonio directo sobre el contexto artístico japonés a finales de los años veinte. Durante aquellos años, el predominio artístico era disputado por escuelas, tradiciones y tendencias. Infinitas publicaciones, revistas, sociedades, academias

y polémicas se agitaban en la sociedad. Dos tendencias marcaban las exposiciones: una, las asociaciones de pintores conservadores; y otra, la de artistas japoneses influenciados por Occidente¹³. Respecto a la pintura conservadora, describió el paisaje japonés del siguiente modo: «Se doblagan con el mismo ritual de hace dos o tres mil años las ramas de los árboles, el viento riza las nubes o deshace la niebla en los paisajes con tan antiguo y respetado modo, que la naturaleza se declara vencida por la renovada fidelidad de los artistas» (Pinto, 1929b).

En cuanto a Occidente, criticó estas influencias y advirtió de la presencia de copistas de Picasso, Chagall, Rouault, Lhote, etc., e informó que en aquel momento había cuatrocientos artistas japoneses en Europa (Pinto, 1929c).

Con su visita a una exposición de *kakemonos*, quedó inmerso en el mundo de los *samurais* y sintió el alma del *bushido*. De estos guerreros, señaló su presentación a modo de dioses, sobre lacas, bañados en oro en tintas únicas. Observó el mundo de las geishas y las *musmés*, a las que describió con ricos y espirituales trajes. Mediante su sensibilidad artística, supo apreciar cada una de las partes representadas en los biombos cargados de ornamentación, desde una rama vestida de musgo hasta la inclusión de un puente antiguo japonés. A través de estas obras, comprendió el sentido espiritual e inmaterial con el que trabajaba el artista japonés. Esta manifestación de prodigio o éxtasis era para él difícil de captar según los sentidos naturalistas de los occidentales. Todo en el Japón era arte, sensibilidad y emoción. Cada categoría intelectual gozaba del distintivo máximo del arte y, según las culturas de sus clases, el pueblo disfrutaba de un amplio campo de emociones (Pinto, 1929c).

¹³ Después de la apertura del Japón a Occidente en 1868, se inició la modernización del país abandonando el sistema feudal. La capital fue trasladada a Tokio, se inició un fuerte proceso de occidentalización y el Japón resultó ser el primer país asiático por su dinamismo y pujanza. Después de siglos de aislamiento, se produjo una situación de confusión por parte de la cultura que llegaba de Occidente: por una parte, existía el interés por renovarse y asimilar nuevas técnicas y estilos; y, por otra, se defendía la preservación de la cultura tradicional.

Respecto a una exposición artística en torno a la isla de Ryu-Kyu, habló del historiador Katsuro Hara (1871-1924) (Hara, 1920). Hizo referencia a sus investigaciones sobre los hallazgos de la antigua cultura china Tang en Kioto y Nara; además, habló de la influencia del arte chino y coreano filtrado en el Japón en la pintura, la escultura, la cerámica y del gusto por las composiciones a base de simbología budista. La isla de Ryu-Kyu, situada al sur, frente a Corea y China, fue el puente obligado de las migraciones espirituales al Japón. De la muestra, le sorprendió la conservación de las piezas atendiendo a las condiciones climáticas, los fragmentos de telas antiguas, cartones, grabados, trajes religiosos y kimonos (Pinto, 1929c).

Asistió asiduamente a las exposiciones del Palacio de Bellas Artes de Ueno. De una de ellas, describió los trabajos de pintura moderna japonesa tradicionalista realizados por la Sociedad *Nippon Bijutsuin Terunkai*¹⁴. Se trataba de obras en gran formato destinadas a la ornamentación de la casa japonesa¹⁵. La *Nippon Bijutsuin* fue fundada en 1897 por Okakura Kakuzo (1862-1913)¹⁶. Okakuro Kakuzo dedicó toda su vida a conservar y difundir el arte japonés. Su defensa del arte tradicional o antiguo respecto de las escuelas modernas se fundamentó en el idealismo o razón de ser del

¹⁴ Se corresponde a la *Nippon Bijutsuin*.

¹⁵ A estas obras se les llamaba *gaku*.

¹⁶ Okakura Kakuzo, también llamado *Tenshin* («ten» significa «cielo» y «shin», «corazón»). Trabajó junto a Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) en su defensa y difusión de la cultura tradicional japonesa. Además de fundar la *Nippon Bijutsuin* en Ueno en 1897, junto a treinta y nueve artistas jóvenes, fue el primer japonés que escribió sobre arte y estética en lengua inglesa, destacando *The ideals of the East with special reference to the Art of Japan* (1903), *The Awakening of Japan* (1904) y *The book of Tea* (1906). Ernest Fenollosa llegó a Tokio en el año 1878 como profesor de Filosofía y Economía política. Su sensibilidad artística le condujo a interesarse por el arte japonés y su lenguaje pictórico. Conoció a los pintores de la escuela Kano quienes, rechazados por su lenguaje tradicional, tenían que dedicarse a otros trabajos. Estos pintores le introdujeron en el conocimiento de la pintura tradicional japonesa. Okakura y Fenollosa no pretendieron recrear el arte tradicional tal y como había sido introducido en otras épocas, sino que mantenían el ideal de una renovación positiva. Además de la preservación de antigudefensas, pretendían que los artistas se introdujeran en nuevas técnicas y adelantos de Occidente para lograr una fusión cultural de sentido humanístico en las obras de los jóvenes artistas.

impulso artístico y no en el proceso de imitación. Octavio Pinto, en su extenso artículo sobre la *Nippon Bijutsuin*, citó a muchos artistas incluidos en la exposición. A partir de la transcripción literal del artículo, no fueron identificados muchos de los artistas. Realmente, Octavio Pinto no se interesó por el nombre de los artistas, sino en la aportación hecha por la escuela tradicional japonesa al arte japonés. Entre los artistas identificados, citamos a Kanzan Shimomura (1873-1930)¹⁷, Kobayashi Wasaku (1888-1974)¹⁸, Tokusaburo Masamune (1883-1962)¹⁹, Togo Seiji (1898-1978) y Keisen Tomita (1879-1936).

En abril de 1929, se realizó una muestra de arte francés contemporáneo en el mismo Palacio de Bellas Artes de Ueno con obras procedentes del Museo de Luxemburgo y de colecciones particulares de París y Lyon. Se presentaron obras de Manet, Renoir, Gauguin, Cézanne, Matisse, Derain, Picasso y Monet (Pinto, 1929c).

También tuvo la ocasión de encontrarse con la presentación del *Biombo de las seis hojas* (siglo XVII) que se exponía por primera vez al público. Estos paneles eran considerados en el Japón como una obra maestra del período Momoyama (1573-1614). En otra muestra, contempló obras procedentes de antiguos templos budistas y sintoístas de Tokio, de Kioto y de la colección del emperador²⁰. Entre las piezas, había tablas primitivas del Templo de Asakusa y biombos de grandes dimensiones con escenas de la llegada de los primeros europeos al Japón. En estas representaciones, observó los trajes de la época. La riqueza de la indumentaria daba a conocer el lujo con el que llegaban vestidos. Estos biombos poseían un estado de conservación extraordinario que mantenía en óptimas condiciones la calidad de los materiales y las tonalidades de las pinturas (Pinto, 1929c).

¹⁷ Transcrito como Kansan Shinomura.

¹⁸ Transcrito como Kobayashi Sanshu.

¹⁹ Transcrito como Tokusaburo Matsamune.

²⁰ Emperador Hiroito del período Shova (1926-1989).

Asistió a una exposición de Kitagawa Utamaro (h. 1753-1806) cuyas obras se extendían a lo largo de diez salas. En ella se centró en tres aspectos a destacar. Por una parte, señaló la difusión artística japonesa en Europa señalando en Amedeo Modigliani (1884-1920) la influencia de Utamaro. Advirtió que ponía a Modigliani como ejemplo para no ir más allá de la influencia de la estampa ejercida después del postimpresionismo. Muchas de las obras de Utamaro procedían de Londres y Alemania. Por otra parte, hizo referencia a la difusión de las estampas japonesas en Europa. En sus escritos, las consideró como clásicas a pesar de ser relativamente modernas, por la influencia ejercida en la pintura, en el grabado y en las telas. En ellas, los artistas volvían a reproducir o grabar antiguos dibujos. Miraban hasta las entrañas y con microscopio los aspectos más extraños de las artes lejanas y sabían revelarlo en medios infinitamente simples: «[...] la fulguración del agua, los nervios de las hojas, el entremecimiento de la hierba, el rastro de oro del gusano tornasolado, la burbuja de aire que asciende del limo del estanque hasta las corolas de los lotos [...]» (Pinto, 1929c).

Dada su reproducción en miles de tiradas, advirtió de la dificultad que tenían los peritos expertos en identificar estampas japonesas falsas y verdaderas; pero Octavio Pinto las consideró la ventana abierta de la verdadera leyenda y realidad escondida del Japón (Pinto, 1929c).

Respecto al «arte del pincel»²¹, advirtió del culto japonés y chino hacia el poder sugerente y de adivinación recóndito en la pincelada maestra. Relacionó el estilo del arte del pincel en obras de Francisco de Goya (1746-1828) y Ogata Korin (1657-1716) (Pinto, 1929c).

Su crítica artística fue realmente una declaración de admiración hacia el esfuerzo japonés en el terreno de las artes, con un desinterés personal hacia los artistas concretamente, algo imposible o desconocido en otros países, donde el arte dejó de ser una religión, a diferencia de Oriente.

²¹ Los principios técnicos y compositivos derivan de la pincelada con la práctica del pincel y tinta, y los principios estéticos del pensamiento japonés. La ejecución instantánea y rítmica se convierte a la vez en proyección del mundo real y del interior del artista (Ocampo, 1989).

En sus crónicas, además de la situación del arte japonés, habló de su imagen hacia los paisajes y las escenas de la sociedad japonesa. Le sorprendieron los pequeños jardines dentro de la ciudad, en medio del bullicio de la gente y el tráfico. Las escenas del paisaje después del verano presentaban una cortina de niebla producida por las lluvias que le sugerían una ciudad vestida de seda. Fuera de la ciudad, le emocionó la soledad de los parques vigilados por árboles milenarios a través de la niebla húmeda, donde solo se oía el vibrar de las cigarras. Recordó el paisaje argentino diciendo: «Mockei Yokoo pintando la extensa amplitud de una plantación de arroz recién brotado, lleno de serenas líneas, hace recordar algunos bellos paisajes de nuestra Pampa» (Pinto, 1929c).

En una carta a su amigo Julio Noé, comentó su visita a una muestra:

[...] Esta tarde fuimos con Mamita a ver la exposición de la *Academia Imperial* donde los alumnos exponen sus obras finales. Hay cosas muy buenas sobretodo de la escuela de estilo japonés, eso donde las maravillas de color, en los grandes kakimono de la escuela clásica; qué sentimiento del matiz y del dibujo y del color artístico que está buscado para los ojos que no aguantan los tonos chillones ni vulgares ¡Qué lección! Verás que trabajos en lacas y en metales damasquinados y forjados y qué precios irrisorios por obras firmadas y ejemplares únicos cuanto lamenté no tener a mano unos pocos [...] (Pinto, 1929a).

Le contó su nostalgia por su tierra natal. A pesar de su pasión por la vida japonesa, necesitó salir de la ciudad para encontrar la soledad que requería su alma con la que poder dibujar y pintar: «Nuestra vida es muy casera y después de las visitas y reuniones absolutamente protocolares nuestras salidas son a dibujar o a pintar a retazos, porque la divina soledad tan necesaria al alma es inalcanzable en Tokio donde las gentes hierven por todos los lugares y templos y calles» (Pinto, 1929a).

También a través de exposiciones, pudo contemplar colecciones de joyas, lacas, marfiles, piedras talladas, sedas, maderas, etc., que habían sido preservadas por las familias.

En 1932, ya de regreso en Argentina, dictó una conferencia sobre las generalidades de Oriente por invitación del Círculo Musical de Córdoba. En ella, advirtió a los asistentes de la influencia del Japón en la prehistoria de América, de los árboles y los ríos, así como del culto a la naturaleza en el archipiélago nipón (Pinto, 1932), en referencia, suponemos, a las culturas precolombinas.

APORTE ARTÍSTICO JAPONÉS

Su producción artística estuvo marcada por una búsqueda de alternativas al modelo europeo triunfante en la Argentina del Centenario (1910). Su vida diplomática le abrió un itinerario a nuevas experiencias vitales. Durante su estancia en el Japón, preparó el terreno para la renovación de su pintura. A través de dicho país, encontró su propio equilibrio entre la tradición y la modernidad. Salió del tradicionalismo académico. Una de las constantes que compartió con el arte japonés fue el culto a la naturaleza y la lucha por preservar las tradiciones. La belleza de sus paisajes no estuvo en la forma de representación, sino en el significado implícito que le llevó a vincularlo con el ideal del paisaje argentino, en su defensa en contra de los cambios y las transformaciones de la ciudad de Buenos Aires. Para ver con los ojos propios el paisaje que le rodeaba, tuvo que abandonarlo un tiempo por anteponersele un paisaje cultural, del cual buscó una lección para poder ver al primero. Como viajero, se acercó a los paisajes de las culturas que sabían verlo de manera simple. De la necesidad de mirar de forma diferente el paisaje argentino y representarlo a través de la pintura, Oriente se apoderó de Octavio Pinto alejándolo de Argentina.

El poder visual del arte japonés va más allá de la consciencia a través del arte de la sugerencia, entendido como la capacidad para sugerir, evocar y expresar lo máximo con los mínimos elementos. Además del poder visual, varios factores fueron determinantes en la obra de Octavio Pinto: el conocimiento de las percepciones hacia el Japón y su interés en Oriente; un entorno artístico-literario interesado en Oriente; la proliferación de la literatura orientalista en Argentina; la formación en las academias

europas donde el «japonismo» ya se había hecho evidente; y el reflejo de las relaciones sociales resultado del proceso inmigratorio japonés en su país.

Todo lo que vio en el Japón quiso plasmarlo en sus obras: jardines, estaciones, pinos, santuarios, palacios, templos escondidos entre ramajes, monjes mendicantes, niños jugando en la calle, fiestas de día y de noche en los bosques, avenidas de linternas, hombres y mujeres en los baños públicos, vendedores callejeros, tintorerías con sus kimonos desplegados como grandes pájaros, viejos árboles con sus muletas, etc. Y lo observado se transformó en dibujos a pincel japonés o a lápiz, que llenaron numerosos cuadernos y pequeñas libretas (Pinto, 1973, p. 107).

En su análisis formal, se advierte la influencia de la estampa y de la pintura japonesa. Adquirió gran cantidad de estampas japonesas y libros de artistas nipones que le sirvieron de referente en su obra. No tenemos certeza si adquirió estas obras exclusivamente en el Japón o también a través de las casas comerciales japonesas establecidas en Buenos Aires. Entre otros artistas, se sirvió de las estampas de Utagawa Hiroshige (1797-1858) (ver figuras 18 y 19 en el anexo 2), de Katsushika Hokusai (1760-1849) (ver figura 21 en el anexo 2) y de Kitagawa Utamaro (1753-1806) (ver figura 20 en el anexo 2).

Utagawa Hiroshige, también conocido como Andō Hiroshige, fue uno de los más grandes paisajistas de la pintura japonesa. Sus paisajes estuvieron marcados por el lirismo y el sentido poético. Mediante un profundo sentimiento sacro hacia la naturaleza, captó el paisaje y los diferentes efectos atmosféricos, como la lluvia, la nieve y el viento. Octavio Pinto, en el *Palacio Imperial de Tokio* (c. 1928-1930) (ver figura 17 en el anexo 2), siguió a Hiroshige en la representación de la captación atmosférica y aplicó los recursos de Katsushika Hokusai, repitiendo el formato de los encuadres cortados y el de anteponer un objeto al paisaje de fondo. En este caso, incorporó una hilera de árboles delante del paisaje del palacio²².

²² Véase comparativo (figura 22 en el anexo) de *El monte Fuji a través de los pinos de Hodogaya en la ruta del Tokaido*, de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (c. 1829-1833).

Siguiendo la filosofía japonesa, Octavio Pinto no dio importancia al color, sino a la captación del paisaje desde la abstracción de la esencia de la naturaleza. Su tratamiento en los árboles y ríos fue el mismo que el de un *kami* (神)²³ en el Japón, desde la esencia, para convertir en simbólicos sus elementos. Para comprender su inmensidad, no era necesario ver el bosque en su totalidad; sino sentir su presencia, el aire que movía las ramas de los pinos, el renacer de la primavera o las primeras flores del ciruelo.

A través de Octavio Pinto, encontramos un planteamiento estético de preocupación por definir y representar el paisaje nacional que resolvió a través de la representación de la alteridad del paisaje japonés. Necesitó el contacto con el Japón para tomar conciencia y reforzar sus vínculos con una raza y una cultura. Las tierras extrañas no chocaron con las ideas de su estética.

A su regreso a Buenos Aires, difundió sus impresiones y los conocimientos adquiridos sobre la cultura japonesa. En 1931, publicó *Dibujos del Japón* (ver figura 3 en el anexo 2), un catálogo que realizó durante su estancia en el Japón (Pinto, 1931)²⁴. El prólogo estuvo a cargo de Ikuma Arishima (1882-1974), quien también tradujo algunas obras de Paul Claudel (1868-1955) al japonés mientras este fue embajador de Francia en Tokio (1921-1926). En mencionado libro, se incluye diferentes modelos de mujeres japonesas en las cuales identificamos la influencia de las estampas de Utamaro en su modo de presentación (ver figuras 2, 10, 11 y 12 en el anexo 2).

En 1932, realizó varias muestras de pinturas y grabados realizados en su viaje al Japón presentando la estética de la imagen japonesa al público argentino. En la de la Asociación Amigos del Arte (ver figura 4 en el anexo 2): «Dos exposiciones en Amigos del Arte (acuarelas, óleos, xilografías). Revelan de nuevo al pintor de figuras, como si el milagro de

²³ La religión primitiva del Japón, el sintoísmo, venera los *kami* o espíritus de la naturaleza, las almas de los elementos naturales como montañas, ríos, árboles, sol, fuego, etc.

²⁴ La portada de este catálogo y algunas obras han sido reproducidas recientemente en la obra de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2014, p. 237).

esta presencia se produjera en una suerte de transmutación de fuerzas psíquica, para mejor expresarse ilimitadamente [...]» (s/f, 1949).

El 16 de octubre de 1932, *La Prensa* avisó de la exposición individual con las imágenes de dos óleos —*Viejos budas en Nikko* y *Paisaje del Jardín secreto (Tokio)*— y de dos grabados —*Año 1930* y *Pescadora de Hiroshima*— (s/f, 1932a). También el 19 de octubre de 1932, la sección de Bellas Artes de *La Nación* anunció la exposición informando que se trababa de una muestra distribuida en cuatro salas formadas por óleos, acuarelas y grabados (s/f, 1932b). En ella se desplegaron las impresiones de un largo viaje por Oriente llegando al Japón. El catálogo de la exposición contó con los setenta y siete títulos de las obras agrupadas por paisajes, acuarelas y xilografías²⁵.

En pintura, destacó la temática del paisaje, que se unificó en dos grupos: «Los paisajes de Japón» y «Paisajes de China, Manchuria y Corea» (ver figura 5 en el anexo 2). Los títulos de las obras identifican al Japón: *Paisaje de Odawara*, *Nieve de primavera en Shiva*, *Santuarios en Shinagawa*, *Palacio Imperial de Tokio*, *Jardín en el Templo de Oroyui*, *Paisaje de Asakusa*, *Paisaje de Méjiro*, *Templo prohibido de la familia Tokugawa*, *Jardín de la princesa Assaksa*, *Antigua Koanon sobre el lago de Hakone*, *Tormenta en Nikko* o *Palacio del Príncipe Kitasirakawa en Nikko*. En acuarela, representó paisajes del Japón, África, Arabia, Singapur y Penang (Malasia); también interpretó escenas cotidianas de Colombo y Kandy (Sri Lanka, India)²⁶. En grabado, trabajó imágenes de la vida diaria con una atención especial en la representación de escenas de niños: *Mujer y niño de la isla de Riu-Kiu*, *Niños y pinos, S.A. la Princesa H.I.H. Naoko Kan-in*, *Niño durmiendo*, *Mademoiselle Masko-San*, *Niños en Ueno*, *Niña china de Tientsin*, *Niña*

²⁵ La exposición *Octavio Pinto. Pinturas y grabados de Japón-China e India* se llevó a cabo en Amigos del Arte, salas I, II, III y V (Buenos Aires, octubre de 1932).

²⁶ En el catálogo de exposición, existen algunos errores geográficos en la agrupación de las obras, teniendo en cuenta la ocupación territorial del Japón: Penang se incluye entre el grupo de África y Arabia, cuando debería incluirse en el de Malasia; mientras que Colombo, en el grupo de Malasia, cuando debería incluirse en el de la India.

coreana de Seijo y Niña de Formosa. Respecto a los óleos, los grabados no se apoyaban en ellos ni les recordaban. Si los críticos citaban *Madame Hiroshi Ogata y su hija*, *Linternas de piedra en el templo Tokugawa* (ver figura 9 en el anexo 2), *Hombre de Hakone* o *Festival religioso de Nikko*, por no incluir otros títulos de grabados de la serie, se limitaba la consistencia efectiva del conjunto al no admitir preferencias excluyentes²⁷.

De la muestra en Amigos del Arte, la crítica artística valoró la motivación del artista y su momento de plenitud después de un gran esfuerzo preparatorio: «[...] El dominio de esa expresión no basta sin la cultura y vigor de pensamiento [...]» (Gutiérrez, 1932, p. 55). Supo captar los efectos más opuestos y unas impresiones variadas y rápidas: un paisaje nevado con una armonía verde, un acorde de grises o una riente gama luminosa. Siguiendo los movimientos de su ritmo interior, resumió enérgica y rápidamente el tema fugaz.

Aprendió xilografía y trabajó las tablas de madera de cerezo donde estampó sus diseños. Respecto a su temática, la crítica hizo referencia a las estampas *ukiyo-e*, como escenas de la vida que pasa: «[...] Los óleos hechos con tan poco, como ‘al pasar’ son fruto de mucho saber y de no poca energía interior» (s/f, 1932b; Pagano y otros, 1942).

En *El grabado en la Argentina* de Alejo B. González Garaño y Alfredo González Garaño, de 1942, se publicó varios de los grabados japoneses de Octavio Pinto: *Composición* (ver figura 8 en anexo 2), *Hombre de Hakone* (ver figura 13 en anexo 2), *Niños de Ueno* (ver figura 14 en anexo 2), *Madame Hirochi*, *Niño japonés*, *Niños y pinos* (González Garaño & González Garaño, 1942). Normalmente, los ejemplares eran únicos a modo de prueba y en algún caso el tiraje de las obras no excedía los cinco.

En 1987, la Dirección Nacional de Artes Visuales llevó a cabo la muestra *Octavio Pinto Retrospectiva (1890-1941)* en la que se incluyeron algunos ejemplos de su obra pictórica japonesa en la misma temática

²⁷ «Una obra de bella calidad es la que expone Octavio Pinto. El pintor y el xilógrafo se afirman por igual en un conjunto vario» (s/f, 1932c).

de paisaje. Luis Felipe Noé presentó la muestra mediante un recorrido por la producción plástica del artista en su búsqueda por ver el verdadero paisaje, desde Córdoba hasta Montevideo. Las obras expuestas fueron: *Linternas de Tokio* (ver figura 9 en anexo 2), *Paisaje de Japón*, *Templo en el bosque*, *Praderas con montañas de Japón*, *Puente de Tokio nevado*, *Gran linterna de piedra de Nikko* y *Linternas ante el templo*²⁸.

En 1988, se realizó otra exposición de Octavio Pinto. En la presentación, Albino Diéguez Videla agradeció a María Mercedes Anadón de Pinto por su labor en la difusión y preservación de su producción artística (Diéguez Videla y otros, 1988). En esta muestra, se incluyeron cinco obras realizadas en el Japón, todas de 1929: *Puente de Tokio nevado*, *Gran linterna de piedra de Nikko*, *Barcas del canal*, *La casa de Ineko* y *Paisajes con techos nevados*.

La familia de Octavio Pinto y el Museo del Totoral conservan parte importante de su obra nipona²⁹. Además de una gran cantidad de estampas y libros japoneses, también coleccionó objetos de arte oriental datados y firmados en París con notas indicando el siglo II a. C (de las dinastías Han, Tang o Show). Con ello también interpretamos que en París, antes de su estancia en el Japón, demostró su interés por Oriente mediante las reproducciones de objetos de arte oriental. Respecto a la anotación sobre la influencia del Japón en la prehistoria de América, hemos de citar la reciente aportación de Nina Hasegawa (2009, pp. 27-28), en donde, mediante reflexiones comparativas, interpreta afinidades entre la cultura asiática y las culturas amerindias; por ejemplo, sobre temas literarios que

²⁸ En el catálogo no se hizo constar la datación de cada una de las obras, aunque por las referencias presentadas en otras muestras interpretamos que la mayoría de su producción pictórica fue realizada en el año 1929.

²⁹ Nómima de museos con obras de Octavio Pinto: Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (Buenos Aires), Museo Casa Irurtia (Buenos Aires), Museo Octavio Pinto (Totoral, Provincia de Córdoba), Museo Superior de Bellas Artes (Córdoba), Palacio Ferreira, Museo Municipal de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba), Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata), Museo Nacional de Bellas Artes (Montevideo) y Embajada Argentina en París.

hablan de naturaleza y también de los espantos (*yokai* en japonés). Pero esta discutida cuestión es motivo de nuevas investigaciones.

Aun siendo abogado y escritor, dentro de la modernidad artística de Buenos Aires, Octavio Pinto tuvo su reconocimiento como pintor (Gutiérrez Viñuales, 2014, p. 11). Mediante su obra, contribuyó a la difusión artística y cultural del Japón en Argentina a finales de los años veinte. Defendió la pintura y la estética del Japón desde el punto de vista de un extranjero (como años antes lo hizo Ernest Fenollosa). Hizo referencias al mundo de la historiografía artística japonesa. Contribuyó a la divulgación del arte japonés a partir de sus artistas. En sus conferencias, transmitió a los argentinos la sensibilidad hacia la naturaleza de los japoneses y su propia valoración hacia ella respecto del paisaje argentino. En su producción artística, reflejó las escenas de la sociedad japonesa del momento y los escenarios del paisaje captados desde su esencia. Octavio Pinto introdujo una interpretación innovadora dentro la pintura argentina. Se aproximó a lo «Otro» mostrando en sus telas el paisaje japonés. La alteridad de dicha representación requiere un análisis desde la visión interior del artista hacia el paisaje de Córdoba (ver figura 30 en el anexo 2), destacando la importancia de estar con el otro para poder definir su paisaje nacional. La atracción hacia la alteridad puso al paisaje nacional en un lugar central. Se sirvió de la imagen del Japón como herramienta de defensa a la revalorización del paisaje argentino y regeneración del arte auténtico.

ANEXO 1: DOCUMENTAL

1. «Dharma» (soneto) de Octavio Pinto, publicado en *Nosotros*, VIII(58), en febrero de 1914 (Buenos Aires):

Amigo, escucha, acércate, mi palabra es sincera;
El dolor de querer la ha tornado consejo,
Y tu sabes, amigo, la ciencia verdadera,
es sentir cabe el alma un corazón de viejo;
Contempla, no construyas estatuas de cera,
No esperes que tu risa nazca del vino añejo,
Y ni aún deshojando flores de primavera,
Turbes del agua en calma la virtud del espejo.
Por un ancho camino multiplica tus pasos,
y que cuando descanses te miren los ocasos
vuelto hacia las estrellas pensativas de Oriente.
Nada más bello, amigo, si al retornar del viaje,
traes alguna rosa que salvar del oleaje,
traes algún beso de paz sobre tu frente...

Córdoba 1913.

2. «Prólogo» de Ikuma Arishima al libro *Dibujos del Japón* (Pinto, 1931):

¿Habréis oído hablar sin duda de Kenko-hoshi el famoso prosista del siglo XIII? Este sacerdote budista ha dicho una célebre frase: «Es penoso callar el pensamiento». El ser humano es en verdad una curiosa criatura sumisa a una necesidad imperiosa de manifestar lo que ha visto, oído o pensado. Quien posee esa necesidad en grado supremo es un artista.

Octavio Pinto fuera de su carrera diplomática, y a pesar de ella, merece verdaderamente el nombre de pintor, porque es de aquellos a quienes rige ese «imperativo» de que habla Kenki-hoshi. Ha producido con un ardor coronado de éxito obras que traducen la grandeza de diversos y lejanos países y ellas han ido a enriquecer los museos de su país. A su regreso aumentará seguramente su prestigio agregando a su obra sus grabados y sus telas pintadas en Japón.

Los pintores y extranjeros que visitan el Japón parecen darse la consigna de detestar la actualidad y el arte moderno japonés para consagrar todas sus simpatías a la antigua tradición, a las viejas costumbres y a las famosas estampas. Es una feliz idea, por cierto, la reproducción del viejo Japón sobre las telas de los artistas extranjeros. Los modernos artistas japoneses prefieren a la inspiración del Japón antigua, el Japón del porvenir.

El artista argentino que ha ejercitado su talento durante su permanencia en el Japón en pintar el pincel de china, merece sinceros elogios. El culto especial y consagrado que nosotros consagramos a la tinta, al pincel y a la tela, no se ha desenvuelto en un día y la adquisición de este arte es muy difícil. Dar los matices por medio de la tinta costosa, y arrojar sobre el papel encogido pinceladas irreprochables, es un triunfo del cual es permitido vanagloriarse. Octavio Pinto ha resuelto de forma feliz el enigma de este arte. Sería imposible al crítico hacerle plena justicia si no puede apreciar las dificultades encontradas y vencidas o si hace de sus obras solamente un examen superficial. [Habla sobre la técnica del pincel.]

Dedico a Octavio Pinto en ocasión de su regreso a Sud-América el saludo más cordial, y le ofrezco estas líneas a guisa de prólogo para su álbum de dibujos con la mayor alegría, pues es para mi una verdadera satisfacción poderlo contar entre mis colegas.

Ikuma Arishima (artista pintor), Tokio, 5 de febrero de 1931.

ANEXO 2: ILUSTRACIONES



Figura 1: Retrato del Octavio Pinto (en Carrizo, 1916).



Figura 2: *Dibujos del Japón*, Octavio Pinto (1931).



Figura 3: Portada de *Dibujos del Japón* (Pinto, 1931).

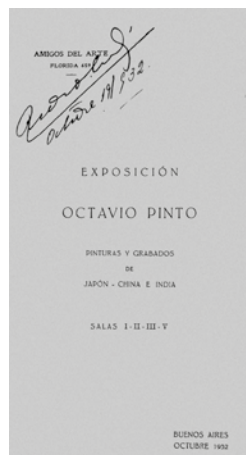


Figura 4: Portada de *Exposición. Octavio Pinto. Pinturas y grabados de Japón, China e India* (Amigos del Arte, 1932).



Figura 5: *Palacio de Verano de Beijing*, Octavio Pinto, 1930.

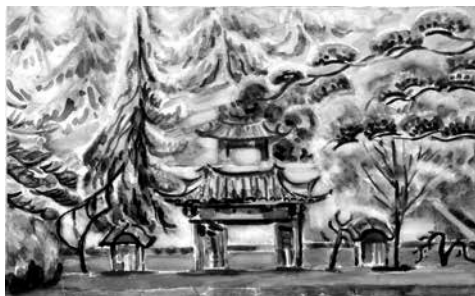


Figura 6: *Paisaje de Tokio*, Octavio Pinto, c. 1928-1931.



Figura 7: *Pagoda*, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 8: *Grabado en el Japón*, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 9: *Linternas de piedra en el templo Tokugawa*, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 10: *Dibujo en el Japón*, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 11: Dibujo en el Japón, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 12: Dibujo en el Japón, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 13: Dibujo en el Japón, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 14: Dibujo en el Japón, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 15: Dibujo en el Japón, Octavio Pinto, c. 1928-1930.

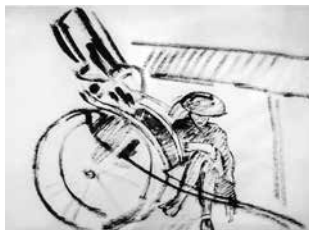


Figura 16: Dibujo en el Japón, Octavio Pinto, c. 1928-1930.



Figura 17: *Palacio Imperial de Tokio*, Octavio Pinto, c. 1928-1931.



Figura 18: *Nevada nocturna*, de la serie *Cincuenta y tres etapas del Tokaido*, Utagawa Hiroshige, c. 1833-1834.

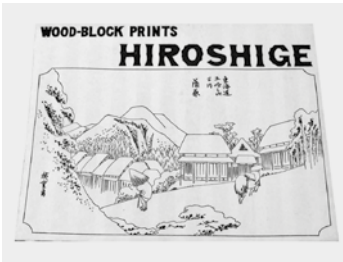


Figura 19: Cuaderno de estampas de Hiroshige, colección Octavio Pinto.



Figura 20: Estampa de Utamaro, antigua colección de Octavio Pinto.



Figura 21: Estampa de Hokusai, antigua colección de Octavio Pinto.



Figura 22: Dibujo desde París en libreta de viajes de Octavio Pinto. Anotación: «Paris 21, Dyn Han, 2^o sig. a J. C. 3^o a J. C., influencia América, en preist de Perú». Interpretación: Dinastía Han (siglo II a. C.), influencia en prehistoria de Perú.



Figura 23: Vaso chino.



Figura 24: Dibujo desde París en libreta de viajes de Octavio Pinto. Anotación: «Vase Ju, Dy Zhou, influen ameri XIII siegl avant J. C.». Interpretación: dinastía Zhou (siglos XI-III a. C.) o Shang (siglo XIII a. C.), influencia América.



Figura 25: Dibujo desde París en libreta de viajes de Octavio Pinto. Anotación: «Chine, Dyn. Tang».



Figura 26: Dibujo desde París en libreta de viajes de Octavio Pinto. Anotación: «Chine, Dyn Tang».



Figura 27: Escultura budista antigua, colección de Octavio Pinto.



Figura 28: *Los pinos del puerto*, Octavio Pinto, 1919.



Figura 29: Cerámica china, colección de Octavio Pinto.



Figura 30: *Paisaje de Córdoba*, Octavio Pinto, s/f.

BIBLIOGRAFÍA

- Babino, María Elena (2013). Arte argentino en España. Octavio Pinto y su primer viaje a Europa. Un aporte a la estética del paisaje nacional. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 59, 11-36.
- Borges, Jorge Luis (1967[1935]). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé.
- Carrizo, César (1916). *Octavio Pinto. Poeta y pintor. Caras y caretas*, 920, 20 de mayo.
- Christophersen, Alejandro (1920). *Ideas sobre arte*. Buenos Aires: Moen.
- D'Ors, Eugeni (1921). Glosa sobre Octavio Pinto. En *Exposición Octavio Pinto 1919-1921*. Buenos Aires, catálogo de exposición en Galería Müller.
- Diéguez Videla, Albino y otros (1988). Los valores perdurables de Octavio Pinto. En *Octavio Pinto. Catálogo de exposición*. Buenos Aires, galería Rubbers, del 1 al 21 de junio.
- Francés, José (1919). Un paisajista argentino. Octavio Pinto. *La Esfera*, VI(274), 29 de marzo.
- Gasquet, Axel (2007). *Oriente al Sur, el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- González Garaño, Alejo B. & Alfredo González Garaño (1942). *El Grabado en la Argentina (1705-1942)*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- Gubiani, Óscar (s/f). *Octavio Pinto (1890-1941). Pintor viajero* (tríptico del Museo Octavio Pinto). Villa del Totoral, Córdoba: Mutual Sociedad Cultural.
- Gutiérrez, Ricardo (1932). El arte de Octavio Pinto. *Caras y Caretas*, 1778, 29 de octubre.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: CEDODAL.

- Hara, Katsuro (1920). *An Introduction to the History of Japan*. Nueva York-Londres: G. P. Putnam's Sons.
- Hasegawa, Nina (2009). *Los estudios literarios-culturales en América Latina hoy: una visión comparatista*. Serie Monografías Latinoamericanas, 18. Tokio: Instituto Americano de la Universidad de Sofía.
- Ibarguren, Carlos (1923). *Octavio Pinto: dibujos* (catálogo de exposición). Buenos Aires, Galería Müller, 28 de setiembre al 4 de octubre.
- Lladó Pol, Francisca (2006). *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma: Leonard Muntaner.
- Lugones, Leopoldo (1920). Estampas japonesas. *Plus Ultra*, IV(45), enero.
- Noé, Julio & Octavio Pinto (1921). Nuestra demostración a Octavio Pinto. *Nosotros*, XV(150), noviembre, 399-403.
- Noé, Luis Felipe (1987). Octavio Pinto, buscador de paisajes. En *Octavio Pinto. Retrospectiva (1890-1941)*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Artes Visuales.
- Ocampo, Estela (1989). *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona: Icaria.
- Okakura, Kakuzo (1920[1903]). *The ideals of the East with special reference to the Art of Japan*. Nueva York: E. P. Dutton and Company.
- Pagano, José León y otros (1942). *Catálogo de exposición póstuma a Octavio Pinto*. Buenos Aires, galería Müller, del 21 de octubre al 3 de noviembre.
- Pagano, José León (1944). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: L'Amateur.
- Pinto, Adelina (1973). *Ensayo biográfico de Octavio Pinto*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Pinto, Octavio (1914). Jardín místico / Dharma (sonetos). *Nosotros*, VIII(58), febrero, 180-181.
- Pinto, Octavio (1922a). Vendedora de amor / El álbum perdido [poemas en prosa]. *Nosotros*, XVI(153), febrero, 242-243.
- Pinto, Octavio (1922b). Fray Guillermo Butler. *La Nación*, 16 de setiembre.

- Pinto, Octavio (1926). El paisaje de los argentinos. *Nosotros*, 211, diciembre, 506-526 (publicación de la conferencia realizada en el Instituto Popular de Conferencias el 8 de octubre de 1926).
- Pinto, Octavio (1929a). Carta a Julio Noé. Tokio, 24 de marzo (cuatro páginas manuscritas).
- Pinto, Octavio (1929b). Exposiciones de arte en el Japón I. *La Nación*, 5 de mayo.
- Pinto, Octavio (1929c). Exposiciones de arte en el Japón II. *La Nación*, 19 de mayo.
- Pinto, Octavio (1931). *Dibujos del Japón*. Buenos Aires: c. ed. del artista, s.p. (prólogo de Ikuma Arichima).
- Pinto, Octavio (1932). *El lejano Oriente. Generalidades y algunos detalles*. Conferencia en el Círculo Musical de Córdoba, Teatro Riviera Indarte, Córdoba (cinco páginas mecanografiadas con anotaciones del autor).
- Pinto Guerrero de Crespo Cossío, Raquel (2001). *Genealogía del Dr. Octavio Pinto*. Córdoba: s/e.
- Rinaldini, Julio (2004[1921]). Las estampas japonesas en Buenos Aires. *Críticas extemporáneas*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Rinaldini, Julio (2007). El valor del impresionismo y las tendencias post-impresionistas. *Nosotros*, 18(182), julio, 291-310. Reproducido en: *Escritos sobre arte, cultura y política*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Sakihara, Choichi (dir.) & Julia Nakama de Ishikawa (coord.) (2004). *Historia del inmigrante japonés en la Argentina* (volumen I, *Periodo de preguerra*). Buenos Aires: Federación de Asociaciones Nikkeis en la Argentina (FANA).
- S/a (1916). Concesión de una beca. *La Nación*, 16 de mayo.
- S/a (1923). Exposición Octavio Pinto. *La Nación*, 8 de octubre.
- S/a (1932a). *Viejos budas en Nikko / Paisaje del Jardín secreto (Tokio) / Año 1930 / Pescadora de Hiroshima*. *La Prensa*, 16 de octubre.
- S/a (1932b). Exposición Octavio Pinto, Bellas Artes. *La Nación*, 19 de octubre.

S/a (1932c). Una obra de bella calidad es la que expone Octavio Pinto. El pintor y el xilógrafo se afirman por igual en un conjunto vario. *La Nación*, 27 de octubre.

S/a (1949). Octavio Pinto (1890-1941). Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. *Comisión Nacional de Cultura*, III(48), agosto, 40-42.

Testuzo, Oshivio (1998). *Nihon iminshi bassho no chi Cordoba, Córdoba tierra de la inmigración japonesa*. Buenos Aires: La Plata Hocht.