

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN (UdelaR)
UNIDAD DE PROFUNDIZACIÓN, ESPECIALIZACIÓN Y POSGRADOS (UPEP)**



**TESIS FINAL DE MAESTRÍA
EN CIENCIAS HUMANAS – OPCIÓN: LITERATURA LATINOAMERICANA**

**LA OBRA POÉTICA DE CARLOS RODRÍGUEZ PINTOS:
DE LA RENOVACIÓN POSTMODERNISTA NACIONAL
A LA EXPERIENCIA DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA EUROPEA**

Alumna: Alicia Cagnasso

Seminario de Tesis: Dr. Aldo Mazzucchelli
(Septiembre de 2018/Marzo de 2019)

Directora de Tesis: Dra. María de los Ángeles González

Presentación de la tesis: Montevideo, 4 de diciembre de 2020

La tesis de Alicia Cagnasso es el resultado del trabajo de muchos años, en el que se manifiesta un camino intelectual ascendente. La autora ha publicado antes varios libros que dan cuenta de su actividad sostenida en el estudio de archivos, en la tarea de mapear horizontalmente una zona de la cultura a partir de la recepción de la obra de un escritor, o de los vínculos entre escritores, y especialmente de lo que llamaría los "efectos de la dislocación" (viaje, inmigración, destierro, exilio) en el campo cultural, y en la caracterización y valoración de obras y autores. Sus trabajos ya publicados dan cuenta de una formación especializada, de la que esta tesis ofrece la más cumplida muestra hasta el momento.

Esta tesis va más allá de lo mencionado antes, porque se ocupa de los "efectos de la dislocación" también en los textos poéticos (en una importante zona de la obra de Carlos Rodríguez Pintos), trabajando en vertical, profundizando en ellos con distintas herramientas, una de las cuales será la consideración de los cruces y movimientos geopolítico-culturales, considerando los sucesivos contextos europeos y rioplatenses. Otra herramienta que aplica en forma simultánea es el análisis estilístico de los textos en relación con otros, problematizando sus parentescos e inscripciones críticas.

Para sustentar la tesis, aprovecha y hace uso de todas las etapas de su recorrido como estudiosa e investigadora: desde las herramientas de su formación de base, en el estudio de los textos tal como lo aprendimos por vía de transmisión oral y de tradición metodológica en el Instituto de Profesores Artigas, hasta los aportes teóricos y críticos incorporados en el cursado de la Maestría en FHCE y en los trabajos que ha desarrollado en su transcurso.

De la formación de base parte el rigor del "comentario", destinado en esta tesis a proporcionar información, incorporación de conocimientos generales y especializados suplementarios para la mejor lectura del texto: la biografía de autor, la reposición del contexto de creación y primera recepción, la mediación entre distintos contextos culturales (cometidos de la labor filológica de "comentar textos" que he encontrado bien caracterizados por Hans Ulrich Gumbrecht, en *Los poderes de la filología*, 2007, y que me asisten a la hora de apreciar este trabajo). Este "comentario" se complementa, de acuerdo a la tradición incorporada en nuestra formación inicial, mediante la interpretación de los textos y su posible inscripción en series (época, tendencias o movimientos estético-literarios).

El estudio sobre Carlos Rodríguez Pintos viene a llenar un vacío crítico considerable, colaborando a recuperar la obra de un escritor que obtuvo en vida cierto reconocimiento y una presencia pública notoria en virtud de sus contactos personales, pero que no ha sido revisitado para su valoración actualizada, lo que se propone y logra esta tesis.

Destaco el orden del trabajo y la prolijidad metodológica, que procede con claridad y honestidad en sus razonamientos, así como la coherencia entre objetivos, herramientas teórico-críticas y conclusiones.

Dra. María de los Ángeles González Briz
Prof. Adj. de Literatura Española
Depto. de Letras Modernas/ Instituto de Letras

Agradecimientos

A mis padres, que ya no están, pero hicieron posible que yo haya escrito esta tesis.

A Carlos Rodríguez du Hautbourg, el hijo del poeta, custodio amoroso del legado paterno (recogido a su vez amorosamente por su madre, Simone), quien me abrió con generosidad las puertas de un mundo fascinante.

En el recuerdo, al republicano español Rogelio Martínez, que me enseñó caminos nuevos de investigación.

A mi familia y a mis amigos que son como mi familia.

A María de los Ángeles González, compañera de hermosas jornadas académicas, por aceptar la dirección de la tesis.

A Cristina Britos, cuyas imágenes registraron un itinerario poético con impecable fidelidad.

ÍNDICE

<i>Resumen</i>	6
<i>Abstract</i>	7
“ <i>El poeta y el pueblo</i> ”, por Antonio Machado	8
PARTE I. INTRODUCCIÓN	9
Consideraciones metodológicas	13
PARTE II. LAS PRIMERAS ETAPAS CREATIVAS DE LA LÍRICA DE CARLOS RODRÍGUEZ PINTOS	
Esbozo biográfico del autor	24
La periodización de las primeras etapas creativas	29
Criterio utilizado para la presentación y análisis de las obras	30
PARTE III. LA PRIMERA ETAPA CREATIVA	
El marco histórico y social: el Uruguay optimista del impulso modernizador	33
La escena literaria del tercio de siglo	35
La composición y recepción lectora de los primeros poemarios.	
El juicio del autor	39
Un aparte en busca de raíces	44
El contexto literario nacional y rioplatense de <i>La casa junto al mar</i>	47
<i>La casa junto al mar</i>	54
<i>El sol, el mar y yo</i>	66
PARTE IV. LA SEGUNDA ETAPA CREATIVA	
Carlos Rodríguez Pintos en el centro cultural de Occidente: el París de entreguerras	76

El goce de crear y el goce de entender y difundir la creación	86
Carlos Rodríguez Pintos: poeta impresor	90
La creación en Europa y las ediciones de París	100
La segunda etapa creativa: una posible clasificación	104
La subvertiente del 27: el lorquismo gitano	
<i>Aguafuertes del “tablao” y el “redondel”</i>	112
<i>Otoño y luna</i>	116
La subvertiente del 27: el neopopularismo	
<i>Dos Oraciones a la Virgen</i>	118
La segunda vertiente: el postsimbolismo y la “poesía pura”	124
<i>Columbarium</i>	128
Aparte para una síntesis original:	
el “cancionero” de Carlos Rodríguez Pintos	134
<i>Canciones del niño de cristal</i>	137
<i>Canción de la distancia</i>	143
<i>Canción del recuerdo</i>	145
La tercera vertiente: la huella vanguardista	148
<i>Poema en el Océano</i>	149
<i>Suicidio</i>	154
<i>Alta noche</i>	161
 PARTE V. CONCLUSIONES	 168
 PARTE VI. ANEXOS DOCUMENTALES	 169
 BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	 226

Resumen:

El poeta uruguayo Carlos Rodríguez Pintos (1895-1986), integrante de la llamada “generación del Centenario”, surgida en torno a 1930 —año en que se cumplían los cien años de la primera Constitución de la joven República—, conoció en vida un reconocimiento crítico casi unánime, que se tradujo en varios premios oficiales.

Paralelamente a los poetas del 30, la obra de Pintos fue cayendo en un lento olvido a partir de los años 60, cuando el país había dicho adiós a su concepción de la poesía sentida y vivida como destino (de raíz postsimbolista), para volcarse, desde el 45 en adelante, a diversas aristas de la realidad nacional —y más adelante, latinoamericana— a través del fuerte impulso de la narrativa, la dramaturgia y el ensayo como testigos atentos y cuestionadores del presente.

La perspectiva histórica y literaria posibilita hoy poner en equilibrio la mirada sobre la lírica de Rodríguez Pintos, que muestra desde su temprana reacción al modernismo (1916), facetas novedosas y frescas, para continuar luego su camino en Europa por diez años (1927-1937), donde el autor estuvo en estrecho contacto —amistoso y creativo—, y en su propia cuna, con los jóvenes españoles del 27, Paul Valéry y su “poesía pura”, y los vanguardistas.

Pintos se apropia allí, recreándola, de la literatura que se producía en un período de impar explosión renovadora, mediante una síntesis que lo caracterizaría, en especial desde su regreso al país. En suma, como afirma en 1940 Alberto Zum Felde, el gran crítico uruguayo de la primera mitad del siglo XX: la obra del autor “permite [...] seguir la trayectoria histórica del verso, en estos últimos veinte años”.

La tesis se detiene precisamente en las dos primeras etapas de la producción del poeta: la de la primera juventud en Uruguay, y la que abarca sus años parisinos, que son, al mismo tiempo, las menos estudiadas dentro de un panorama crítico en general parco (aun en los años de gloria del escritor), y aspira a trazar su análisis sistemático y valorativo, para propiciar nuevos abordajes y, en definitiva, nuevos lectores a un importante creador.

Palabras clave:

Poesía uruguaya, siglo XX, generación del 30 o Centenario, Carlos Rodríguez Pintos, primeras etapas creativas (1916-1937), postmodernismo, generación española del 27, postsimbolismo, vanguardias históricas.

Abstract:

The Uruguayan poet Carlos Rodríguez Pintos (1895-1986), a member of the so-called "Generation of the Centenary", which emerged around 1930 —the year in which the first Constitution of the young Republic was one hundred years old— received almost unanimous critical recognition during his lifetime, which translated into several official awards.

Parallel to the poets of the 1930s, Pintos' work slowly fell into oblivion beginning in the 1960s, when the country had said goodbye to its conception of poetry as a felt and lived destiny (with post-symbolist roots), and from 1945 onwards it turned to different aspects of the national and, later, Latin American reality through the strong impulse of narrative, drama and essay as attentive witnesses and questioners of the present.

The historical and literary perspective makes it possible today to put in balance the look on the lyric of Rodríguez Pintos, that shows from its early reaction to the modernism (1916), novel and fresh facets, to continue later its way in Europe for ten years (1927-1937), where the author was in close contact — friendly and creative—, and in its own cradle, with the young Spaniards of the 27, Paul Valéry and his “pure poetry”, and the avant-gardist creators.

Pintos appropriated there, recreating it, the literature that was produced in a period of odd renewal explosion, through a synthesis that would characterize him, especially since his return to the country. In short, as Alberto Zum Felde, the great Uruguayan critic of the first half of the 20th century, stated in 1940: the author's work “allows us to follow the historical trajectory of verse, in these last twenty years”.

The thesis focuses precisely on the first two stages of the poet's production: that of his first youth in Uruguay, and that which encompasses his Parisian years, which are, at the same time, the least studied within a generally scarce critical panorama (even in the writer's glory years), and aspires to trace their systematic and evaluative analysis, in order to propitiate new approaches and, ultimately, new readers to an important creator.

Key words:

Uruguayan poetry, 20th century, generation of the 30th or Centenary, Carlos Rodríguez Pintos, first creative stages (1916-1937), postmodernism, Spanish generation of the 27th, post-symbolism, historical avant-gardes.

*“Para nosotros, la cultura ni proviene de energía que se degrada al propagarse,
ni es caudal que se aminore al repartirse; su defensa, obra será
de la actividad generosa que lleva implícitas las dos más hondas paradojas de la ética:
solo se pierde lo que se guarda, solo se gana lo que se da”.*

Antonio Machado,

“El poeta y el pueblo”

(*La Vanguardia*, Barcelona, 16 de julio de 1937).

PARTE I. INTRODUCCIÓN

La obra literaria del uruguayo Carlos Rodríguez Pintos (Montevideo, 1895-1986) conoció en vida del autor amplia repercusión nacional e incluso reconocimiento internacional. El momento culminante de su recepción crítica y lectora se produce con la publicación en 1946 del poema extenso *Canto de amor*, que no solo fue premiado¹ sino también calificado en el semanario *Marcha*, en 1947, como “la más hermosa publicación del año”,² por Emir Rodríguez Monegal (un crítico fundamental del 45, por cierto nada complaciente —y menos aún con la llamada “generación del Centenario”, a la cual Pintos perteneció—).³ Este gran aprecio hacia su lírica,⁴ que se prolonga hasta los 60 (e incluye varios premios oficiales y el ingreso del autor a la Academia Nacional de Letras en 1959),⁵ deviene sin embargo más tarde, y hasta hoy —a la par de su propia

¹ *Canto de amor* (Montevideo: ed. del autor, 1946), galardonado con el Premio de Poesía del Ministerio de Instrucción Pública.

² “Algunos originales [...] editaron sus obras como si fueran responsables de ellas, como si fueran cosa propia, sustancial. Uno [...] fue Carlos Rodríguez Pintos, cuyo *Canto de amor* constituyó la más hermosa publicación del año. Bajo la feliz invocación de San Juan de la Cruz [...] se levantan las veinte octavas reales del Canto en que el poeta alcanza, en púdica exaltación, su madurez” (Rodríguez Monegal: 1947).

³ Alejandro Paternain reconoce la difícil delimitación de los autores del 30: “Generación del Centenario se la llama, no obstante las dificultades para delinear con nitidez sus fronteras cronológicas. Sus mismos integrantes contribuyen a esa dificultad, por su muy escasa conciencia de filiación generacional [...]. Un sentido vivísimo del valor del individuo en el arte y de la dignidad del esfuerzo solitario —unido a la ausencia de quien inventase o propagase la conciencia de grupo— determina ese entorno borroso [...]” (Paternain: 1968: 369). El propio Centenario de nuestra Constitución, incluso, impulsó al balance de lo ya realizado en las letras (el Plan Reyes, *La literatura del Uruguay en el año de su Centenario*, de Luisa Luisi (Washington D. C.: *Boletín de la Unión Panamericana*, julio de 1930...) y al planteo de nuevos caminos estéticos a recorrer.

⁴ Al juicio de Rodríguez Monegal se suma el de Giselda Zani (otra autora “postergada” del Centenario): «Cuando [...] el crítico tiene mucho que decir, otro tanto que interpretar y un mucho más que justificar, mal andan las cosas. Ante el “Canto de Amor” [...] se convierte en lector lleno de reverencia y piensa que, más que sus propias palabras, el reflejo adecuado [...] sería el de un puro espejo que nada añadiese a la entidad del poema mismo. Mas como toda obra bella es lección, [...] se hace necesario [...] dejar constancia del contenido de este bellísimo poema [...]. Todo ello por virtud del duro ejercicio que significa someter los ya plenos valores [...] a la humildad de la búsqueda del verbo justo, a la infinita paciencia que es el arte, al “ostinato rigore” por medio del cual lo informe se vuelve cosa formulada» (Zani: 1947).

⁵ Rodríguez Pintos ocupó el sillón “Julio Herrera y Reissig” de 1959 a 1986, el año de su muerte, y fue presidente de la Academia de 1971 a 1973 (en sitio web oficial de la Academia Nacional de Letras, <http://www.academiadeletras.gub.uy/>).

generación— en un alejamiento crítico y lector. En tal sentido, resulta fundamental para el cambio de este marco adverso de recepción, la reedición local actualizada, en 2012, de *Camposecreto. Vida poética*⁶ —el poemario que recoge toda la trayectoria del escritor, con lúcido y abarcador prólogo de Andrés Echevarría—, por parte de la oficial Biblioteca Artigas.

La mayoría de los acercamientos existentes de la crítica —exceptuando el estudio de Echevarría y las aproximaciones panorámicas de Arturo S. Visca en 1984;⁷ Rubinstein Moreira en 1992;⁸ Walter Rela en 1994 y de Jorge Arbeleche y Graciela Mántaras en 1995—⁹ pertenece precisamente a los años en que esta poesía todavía era frecuentada.¹⁰ Entre ellos, merecen especial destaque el prólogo de Alberto Zum Felde para la *Antología poética* publicada en Chile (1940) y el artículo ensayístico “El uruguayo Carlos Rodríguez Pintos”, de Juana de Ibarbourou (1952-1953), tanto por su adentramiento caracterizador de la lírica pintiana como por la sutileza de su análisis. Mas, incluso durante los años de reconocimiento, la casi totalidad de los abordajes está constituida solo por reseñas o notas en la prensa y menciones más o menos extensas en antologías o compendios, como los realizados por Julio J. Casal (1940), Domingo L. Bordoli (1966), y Ángel Rama (1968), en lo que respecta a Uruguay, y Julio Moncada (1955), a Latinoamérica, por citar los más notorios.

El investigador actual se encuentra, de acuerdo a lo expuesto, ante un “territorio” en buena medida “virgen” e “inexplorado”, con toda la dificultad y el estimulante desafío que ello implica,

⁶ *Camposecreto* posee una primera edición (prólogo de Alberto Zum Felde; estudio de Juana de Ibarbourou, Buenos Aires: Emecé, 1961), organizada por el autor. La última reproduce la de 1961, y suma *Tres elegías a la ciudad de los ahorcados* (Montevideo: Biblioteca de la Academia Nacional de Letras, 1967).

⁷ *9 poetas uruguayos* (selección y notas de Arturo S. Visca), Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1984.

⁸ *Letra viva: ocho escritores uruguayos* [selección y comentarios de Rubinstein Moreira], Montevideo: La Urpila, 1992.

⁹ Al respecto, afirman Arbeleche y Mántaras: “De su obra vasta [...] se necesita una antología: es uno de nuestros poetas menos leídos, lo que es una injusticia para con su poesía y un daño para nuestra cultura. En esa obra resplandecen, como joya exacta, las veinte octavas reales del *Canto de amor*, 1946” (Arbeleche y Mántaras, 1995: 72).

¹⁰ Se sobreentiende aquí la presencia del autor en tres diccionarios literarios de referencia de nuestro país: *Cien autores del Uruguay* (Montevideo: CEDAL, 1969), *Diccionario de literatura uruguaya* (Montevideo: Arca, tres tomos, 1991) y *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* (Montevideo: EBO, dos tomos, 2001).

y la consciencia de producir en dicho marco una fuente específica de consulta para una bibliografía futura sobre Rodríguez Pintos incrementa tanto su afán exploratorio y analítico como la responsabilidad de la tarea.

Como detalle que excede lo anecdótico, es interesante señalar que quien firma la tesis no llegó al autor *per se* (esto condicionado, en buena medida, por el “silencio” de las últimas décadas en torno a su obra), sino a través del estrecho vínculo que este mantuvo con su amigo de toda la vida, el poeta español Rafael Alberti (cuyo exilio uruguayo sí le ha merecido especial detenimiento).

Sin embargo, buena parte de la poesía de Rodríguez Pintos posee la fuerza, el encanto y el poder de asombro suficientes como para convertirse en objeto de lectura y exégesis en el presente, y la demostración de este aserto constituye el **fin principal** de este trabajo.

A partir de este fin y del **estado actual** de los estudios sobre la lírica de Rodríguez Pintos, la investigación se propuso entonces varios **objetivos fundamentales**; entre los **específicos**: *revisitar* y *revalorar* esta creación; *relevar* el corpus autoral y crítico existente en diversos soportes, no debidamente organizados hasta el momento, así como su incremento, mediante la búsqueda en repositorios públicos y privados, a través de una *revisión* y *mapeo* sistemáticos; *delimitar* y *fundamentar con rigor el período creativo* adelantado en el título, de modo de potenciar la profundidad de su análisis; *periodizar*, *caracterizar* y *ubicar* dicho período en el marco de la producción nacional, americana y europea contemporáneas, para de ese modo establecer las apropiaciones y “traducciones” del autor, así como sus aportes, al compás de la evolución de sus herramientas expresivas; entre los **generales**: integrar en la investigación *la pasión de Pintos por las artes plásticas*, que no solo lo impulsó a obtener títulos académicos en la Escuela del Louvre y la Sorbona,¹¹ sino también a la búsqueda —característica del

¹¹ Concretamente, según informa Domingo Bordoli: los Diplomas Superiores de Arte (“Ancien Élève”) de la Escuela del Louvre (1935) y de la Sorbona (1936) (Bordoli, 1966: 250). Así detallaba Rodríguez Pintos en una entrevista la índole de su formación académica: “L’École du Louvre es de estudios superiores para formar conservadores y directores de museos. En cuanto al Instituto de Arte y Arqueología, dependencia de la Sorbona, tiene como finalidad la especialización en las diversas épocas históricas del Arte y de la Estética, para la formación del profesorado y de los futuros miembros de las misiones arqueológicas. [...] En el Louvre he seguido la especialización de tres años de arte y arqueología griegos, y en la Sorbona el arte de la Edad Media, presentando, al finalizar, trabajos sobre Policeto y la Grecia del siglo V [y] la miniatura francesa del siglo XIII [respectivamente]” (“Carlos Rodríguez Pintos, auténtico poeta, acaba de regresar de París”, en *La Mañana*, Montevideo, 23 de agosto de 1937).

período— de la integración de la literatura con otras artes; establecer la *interacción creativa y amistosa* con grandes creadores que fueron también sus camaradas en el París de entreguerras; entre los más notorios: Paul Valéry, Rafael Alberti, María Teresa León, Manuel de Falla, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, Eugenio D’Ors, Marc Chagall, Max Jacob, Paul Éluard, Alejo Carpentier, Mariano Brull, y quien fuera un generoso y constante “puente entre dos mundos”: el franco-uruguayo Jules Supervielle; resaltar la importancia, que trasciende la anécdota, de la *actividad impresora artesanal* de Rodríguez Pintos, que lo llevó a adquirir en 1931 la prensa de mano de Altolaguirre para publicar libros de su autoría y en coautoría, en una práctica que refiere a un modo particular de concebir y difundir la literatura, muy importante hasta mediados del siglo pasado.

* * *

Consideraciones metodológicas

Las tesis a sustentar

Desde el momento que la periodización de la obra de Rodríguez Pintos no ha sido realizada en su período más frecuentado y ya canonizado, que es aquel que se inicia con la nítida incorporación del autor al Centenario, a partir de su vuelta de Europa en 1937, va de su suyo que la producción juvenil y aquella llevada adelante en Europa (en las que se centra la tesis) *carecen también de toda delimitación* basada en sus rasgos relevantes y distintivos.

Los tres pilares de nuestro trabajo consisten, precisamente, en la **periodización** de la obra pintiana (desde sus inicios hasta el regreso del autor desde París), de la que parte el consiguiente establecimiento de su **caracterización** e imprescindible **ubicación literaria**.

La **periodización** propuesta parte sustancialmente de los **campos intelectuales** en que se desarrollaron las primeras etapas creativas de nuestro autor, ambos nítidamente diferenciados. En primer lugar, *el nacional* o, mejor aún, *el rioplatense* (puesto que Pintos entró en temprano contacto con figuras consulares de la literatura argentina del Novecientos y realizó luego sus estudios universitarios en La Plata, al par que estableció vínculos de estudio y artísticos con los círculos de esta ciudad y de Buenos Aires adscriptos a las tendencias más renovadoras). El segundo campo es el de *la ciudad de París*, donde el poeta se establece desde 1927 a 1937, y estrecha relaciones con creadores locales y extranjeros nucleados en torno al postsimbolismo, la poesía pura y las vanguardias; en forma especial: aquellos españoles que habían hecho de la capital francesa su lugar temporal de residencia, entre los que se destacan —para los propósitos de la tesis— dos miembros del 27 con quienes traba amistad e interactúa creativamente: Manuel Altolaguirre y Rafael Alberti. Asimismo, sus estudios de arte en el Louvre y la Sorbona nutren y amplían su concepción acerca de la expresión estética, que se vuelca en el consecuente empeño por la integración de las artes que evidencian sus poemarios de entonces (uno de los cuales fue además musicalizado por Rodolfo Halffter, el discípulo de Falla del 27, y otros compositores).

De *modo paralelo* a la **periodización** (y en indisoluble unión con ella) la tesis plantea la **caracterización** de estas etapas creativas.

En lo que respecta a la **primera etapa**, dicha **caracterización** se basa en el cuidadoso *cotejo comparatista* de la obra pintiana con la producción reinante en el Río de la Plata (tanto aquella todavía apegada al consagrado modernismo como las primeras manifestaciones que recogen la renovación (desde sus ángulos más moderados —como el sencillismo argentino— hasta las que incorporan los planteos vanguardistas provenientes de Europa). En la **segunda etapa**, la caracterización se centra en *la determinación de las apropiaciones* de la poesía pura, a través de la frecuentación personal y literaria de Paul Valéry, y de los planteos innovadores y recreadores del 27, así como de la radical propuesta del surrealismo.

En ambas etapas se establecen los aportes propios del poeta, receptor de la herencia recibida, a la cual devuelve, en sus mejores ejemplos, transformada y enriquecida.

Dentro de este marco, resulta imperiosa la **exacta ubicación literaria** de la obra de Pintos, que se vuelve en ocasiones especialmente “escurridiza”, dada la notoria capacidad del autor para la rápida y múltiple captación de las tendencias vigentes.

Esta ubicación, en cuanto a la etapa juvenil, nos ha llevado a plantear **el carácter pionero de los versos pintianos** en la reacción nacional al modernismo (la cual ha sido dada en llamar, entre otros, por Real de Azúa —según detallaremos más adelante—, como postmodernismo: aquel período que abarca desde el declive del modernismo —a la par de la rápida disolución del Novecientos— hasta la expresión más madura de las vanguardias, a mediados de los años 20).

Para fundamentar su rotunda afirmación, la tesis se detiene nuevamente en el *análisis comparado* con otros autores postmodernistas (desde la icónica Juana de Ibarbourou a los futuros nativistas en sus primeros pasos) e incluso los de la incipiente vanguardia —Pereda Valdés, Morador— hasta llegar a los ya inscriptos netamente en ella —Parra, Fusco, Ortiz Saralegui, Ferreiro, Garet—, para llegar así a la **conclusión acerca de los muy tempranos aportes de Rodríguez Pintos en la renovación** (que llegan incluso al gesto prevanguardista), los cuales han pasado casi inadvertidos por distintos motivos, que también se intentan explicar.

En la **caracterización de la etapa europea**, el trabajo plantea el peculiar seguimiento de Pintos del 27 español en sus diferentes vertientes: desde la neopopular a la postsimbolista, que incluye la síntesis de ambas en sus “canciones” (una forma poética que el autor frecuenta hasta la madurez), así como de la poesía pura y las vanguardias (de modo especial, el surrealismo, junto a ciertos rasgos expresionistas y ultraístas —preanunciados estos últimos en la lírica juvenil—). Durante esta fase arribamos también a la **conclusión** acerca de la escasamente reconocida aportación del poeta en el surrealismo uruguayo (concebida además en compañía de miembros

activos del movimiento, como Paul Éluard, por ejemplo), y brindamos posibles razones de esta circunstancia.

Numerosas interrogantes surgieron a medida que el trabajo se desarrollaba, a las cuales se procuró responder con conjeturas nacidas del análisis y la síntesis de los elementos convocados: ¿marcó Pintos en su **fase postmodernista** un absoluto punto de ruptura con los modos expresivos reinantes, y se apartó definitivamente de ellos?; ¿consistió la suya en una propuesta deliberadamente crítica y desafiante?; ¿cuál es el probable origen de esta “actitud de proa”, en un joven de apenas 23 años?; ¿dejaron huella en el campo literario y crítico de la época estas primicias?; si no fue así: ¿cuáles fueron las causas? En resumidas cuentas: ¿por qué esta creación primeriza hoy resulta poco conocida, aun para el lector especializado?

En cuanto a la **ubicación literaria de su obra europea**: ¿fue Pintos un mero seguidor de sus amistades prestigiosas, que lo destacaron con su luz?; ¿representó únicamente un francófilo bien dotado para el verso, que supo aprovechar un momento creador único?; ¿poseyó en cambio una visión propia —esto es, una poética— que le permitiera mirar con el imprescindible distanciamiento su creación estética, de cuyas herramientas expresivas se sintió dueño?; ¿constituyó la fase europea un capítulo cerrado en su trayectoria o se perpetuó en cambio transformada en su producción posterior?; ¿por qué también esta etapa permanece en la penumbra, como la anterior, y nombrar a Rodríguez Pintos en el presente casi equivale a la mención de su sí recordado *Canto de amor*, de 1946?

Para satisfacer las respuestas a estas interrogantes, la tesis *expone, desarrolla, argumenta y plantea* sus **proposiciones**, para llegar por fin a las **conclusiones** (en parte anticipadas), sustentadas en la lectura rigurosa de la obra completa del escritor y las aproximaciones críticas que generó, así como de las de sus contemporáneos nacionales, rioplatenses y europeos que lo acompañaron en los comienzos de una aventura creativa de más de medio siglo.

Entre dichas conclusiones se halla, claro está, la **valoración estética correspondiente a cada etapa**, junto a su debida fundamentación, a la que sigue la **valoración general**, *en relación a su tiempo de producción y desde la perspectiva actual*.

Esta última —adelantada a grandes rasgos en el “Resumen” y la “Introducción” de la tesis— corroboró en gran medida el inicial y grato asombro de la autora frente a un texto pintiano ya centenario, lozano todavía en la simpleza de su escena al aire libre: “La fogata”, que fue uno de los impulsores iniciales de su tarea por la sola magia desnuda de las palabras.

Marco teórico

El trabajo se realizó de acuerdo a un marco teórico de reconocida solidez que nutrió y estructuró los sucesivos pasos de su composición.

En primer término, la **periodización** que estableció las dos primeras etapas creativas tomó como punto de partida la “**teoría de los campos**” del sociólogo francés Pierre Bourdieu, aplicada en esta oportunidad a los “**campos intelectuales**” donde estas se desarrollaron, los cuales condicionaron en buena medida, a partir de los actores intervinientes, la producción del autor. Según Bourdieu, el “campo intelectual” es: “el universo en el que se incluyen los agentes y las instituciones que producen, reproducen o difunden el arte, la literatura o la ciencia”.¹²

Rodríguez Pintos inicia su carrera literaria en Montevideo, con el bagaje cultural previo que le habían brindado sus exigentes estudios de la lengua y la cultura francesas (que determinarán en importante medida su estancia parisina). Ávido lector desde la niñez, el autor comienza en la adolescencia a componer sus primeros versos, que son difundidos en la prensa mediante el madrinazgo de figuras como María Eugenia o Juana. Paralelamente, milita en el Centro “Ariel”, que enriquece su mirada social y artística con respecto al ámbito hispanoamericano. En Argentina, realiza estudios universitarios en La Plata y participa allí en la revista *Valoraciones*, y se acerca en Buenos Aires al círculo de Victoria Ocampo. Entra así en contacto directo con el sencillismo y las novedades de las vanguardias (de llegada mucho más nítida e impetuosa que en Uruguay), lo que lo coloca en una situación de privilegio para volcar estas primicias en sus obras juveniles. El estimulante campo intelectual argentino suple con creces la tendencia de entonces del uruguayo a la creación en solitario y la falta de cenáculos y medios que excedieran un moderado eclecticismo. En lo que respecta al campo europeo, este brindó al autor la inmejorable oportunidad de crear y reflexionar sobre la creación en forma conjunta a actores de primera línea de las letras y el arte en general, reunidos en su apartamento-estudio, en el domicilio-imprensa de Altolaguirre, en la *maison* Pomès (que nucleaba a los postsimbolistas, algunos miembros del 27 y los vanguardistas), e incluso en las aulas del Louvre y la Sorbona, que abrieron sus puertas académicas a las inquietudes artísticas de su círculo intelectual y amistoso.

¹² Pierre Bourdieu, *Los usos sociales de la ciencia*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000, p. 73.

La **caracterización subsiguiente** de la primera lírica pintiana y luego de la **creada en Europa** se nutrió fundamentalmente del **método comparatista**, el cual, según uno de sus máximos exponentes en habla hispana, Claudio Guillén, debe plantear las tensiones entre “lo local y lo universal” y “lo uno y lo diverso” [estableciendo] “un diálogo entre la unidad y la diversidad», en base a las coordenadas de tiempo y espacio.¹³ En efecto, la tesis estableció un constante diálogo intertextual entre la lírica de nuestro autor y la producida en forma contemporánea en los campos en los cuales actuó, tanto en sus aproximaciones (incluso la mimesis) como en sus apartamientos, destacando en todo momento las síntesis personales. Este movimiento constante de lo “uno” a “lo diverso” (y viceversa) fue imprescindible también para la **ubicación literaria** del autor, en forma muy especial en la postulación de su carácter pionero en la renovación del modernismo local.

Asimismo, en este movimiento de “ida y vuelta” se empleó **con cautela el criterio generacional** para la ubicación de los autores locales y extranjeros, siguiendo en líneas generales aquel matizado propuesto por Hugo J. Verani:

La justificación del criterio de periodización es uno de los quehaceres más problemáticos de la historia literaria. La tarea fundamental consiste en desarrollar una indagación sistemática del devenir de la literatura como signo estético sin simplificar la compleja interacción recíproca entre literatura y factores concomitantes —tradición cultural en que se inscribe la obra, contexto histórico y social, expectativas del lector— que gravitan sobre cada individuo y afectan el cambio literario.

Planteado este difícil equilibrio, Verani recuerda el criterio de “período literario” de René Wellek: “una sección de tiempo dominada por un sistema de normas literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden señalarse”, donde predomina determinada tendencia artística, que se “interpenetra” con aquel de “generación histórica” (“unidad cultural primaria para entender el devenir histórico”). Este último exhibe varios inconvenientes debido a su determinismo biográfico, la vaguedad de la terminología y la arbitrariedad de criterios taxonómicos, los cuales lo resienten como categoría literaria, ya que no comprende la multitud de valores y formas, la convivencia de tendencias antagónicas y las diferentes fases de formación de sus integrantes.

Ante este panorama, y expuestas las salvedades, Verani concluye que:

¹³ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Cátedra, 1985.

A pesar del descrédito en que ha caído, la doctrina generacional resulta provechosa —como primer paso— para indagar en la actividad cultural de una comunidad, particularmente en períodos de corta duración. La periodización del devenir de la literatura mediante cortes históricos de lapsos aproximados se fundamenta en unos pocos postulados de probada viabilidad en una sociedad determinada. Ortega y Gasset reduce a dos el número de atributos esenciales: coetaneidad, es decir, haber nacido dentro de una “zona de fechas”, y la convivencia en un período determinado.¹⁴

Enfrentada a una historia literaria como la nacional, construida sobre todo en base al criterio generacional (al igual que la española), y al hecho de que aborda solo veinte años de la actividad literaria de un autor, la tesis ha optado por el criterio laxo y restringido de “generación” recién planteado, y tomó en cuenta, al mismo tiempo, los postulados más amplios, específicos y abarcadores del “período literario”, junto a los de “movimiento”, “corriente”, “tendencia”, “vertiente”, etcétera. De este modo, el texto se refiere al Novecientos, al 17, al Centenario, al 27 español, pero en forma distante a las rígidas condiciones planteadas por Julius Petersen, y a manera de marco-guía de estructuración del análisis.

En lo que respecta a la **ubicación literaria** de Rodríguez Pintos, nos fue imprescindible el criterio de la **crítica genética**, que, en palabras de Carina Blixen, es aquella que:

[...] muestra los borradores, la lucha entre lo que pudo ser y lo que fue, los cruces de caminos en un proceso de creación.

La crítica genética se quiere desligar de la filología y del estudio de variantes, del sentido teleológico de texto final. Plantea la noción de “antetexto” (manuscritos, anotaciones, planes, bosquejos, documentos varios) y la necesidad de realizar un dossier genético (el ordenamiento cronológico de todos los materiales).¹⁵

La contundencia de la hipótesis acerca de que Rodríguez Pintos posee un lugar de avanzada en la renovación del modernismo nacional nos exigió un especial rigor en la fundamentación, que alcanzó también su libreta con textos inéditos, previos y contemporáneos a los de su primer poemario, *La casa junto al mar* (iniciado en 1916). La presencia en estos manuscritos de rasgos

¹⁴ Hugo J. Verani, “Narrativa uruguaya: periodización y cambio literario”, en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, vol. LVIII, n.ºs 160-161, Número especial dedicado a la literatura uruguaya (dir.: Lisa Block de Behar), julio-diciembre, 1992, pp. 777-790.

¹⁵ Carina Blixen, “Introducción” a *Lo que los archivos cuentan*, Montevideo, Biblioteca Nacional, n.º 1, 2012, pp. 8-9.

parnasianos, simbolistas y decadentistas nos aclaró que la singular independencia del modernismo de *La casa junto al mar* no fue previsiblemente fruto de una “revelación” poética del autor, sino del rigor indeclinable de su autocrítica (testimoniada por los amigos), que potencia su ubicación literaria y la explica como fruto de la firmeza de su convicción estética.

La tesis presta también especial atención al *marco lector* de las etapas creativas abordadas (tan radicalmente diferentes entre sí, desde las mismas lenguas de sus ámbitos de desarrollo: el español y el francés). En este aspecto, fue importante la **teoría de la recepción** de Hans Robert Jauss (surgida en el marco del cuestionamiento de los métodos inmanentistas que hacen del texto una unidad autosuficiente), la cual otorga un papel fundamental al lector en la construcción del sentido de la obra literaria. El receptor, al establecer el acto de comunicación con esta, posee un marco de expectativas en base a su frecuentación previa de otras obras del mismo género, de sus temas y estructuras:

El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa [...] del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.¹⁶

En este aspecto, analizamos las peculiares características de la recepción de los primeros poemarios de Rodríguez Pintos, recibidos escasa y fragmentariamente en la prensa y una antología, y cómo esa circunstancia impactó en su capacidad de sorpresa en cuanto a su planteo renovador con respecto al modernismo vigente (el cual formaba parte del citado marco de expectativas del lector contemporáneo). Del mismo modo, su recepción completa y tardía en libro (1940) encontró al lector común y especializado ya familiarizados con sus cambios, con la importante consecuencia de que las primicias del ayer pasaron casi inadvertidas, condicionando así drásticamente el lugar adjudicado al autor en nuestra historia literaria.

De modo opuesto, la producción parisina obtiene la recepción lectora en forma estrictamente contemporánea y por parte de pequeños círculos artísticos e intelectuales cuyo horizonte de expectativas colmó, pues Pintos creó en forma paralela a escritores de primera línea implicados en parecidas búsquedas estéticas. Incluso sus poemas merecieron entonces, en su

¹⁶ Hans Robert Jauss, *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria* (comp.: Dietrich Hall). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, p. 57.

mayor parte, la traducción al francés, por lo que no hubo obstáculos para el acercamiento de otros lectores locales. Este propicio —aunque reducido— marco receptivo, sin embargo, no se prolongó demasiado al regreso del autor al país, pues su producción de entonces cayó con la anterior en lo que llamamos la “prehistoria” de su etapa reconocida: la de su plena incorporación al Centenario.

Metodología de la investigación

Dado que la tesis no aborda solo el análisis de los textos literarios de Pintos **sino también el contexto político, social, cultural y económico** de su creación, hemos utilizado los métodos históricos correspondientes, en cuanto a la breve exposición cronológica de los acontecimientos de la época, así como sus causas y consecuencias, en concomitancia con la visión panorámica de los aspectos antes expuestos (todos, en estrecha relación funcional con los escritores y artistas en general y la recepción de sus obras). Dentro de esta contextualización, nos servimos de la **técnica biográfica**, con énfasis en nuestro poeta, pero también en aquellos que fueron sus compañeros de creación, especialmente en Europa, con quienes integró una compleja *red* —estructura social formada por personas o entidades conectadas y unidas entre sí por algún tipo de relación o interés común— de carácter supranacional, tejida en torno a la literatura y otras artes (prolongada luego en Uruguay con Alberti), cuya trama posibilitó el directo y sincrónico contacto de Pintos con las corrientes que caracterizaron su producción de entonces.

En **el terreno estrictamente literario**, partimos —aunque resulte obvio— de una atenta *lectura crítica integradora* de los textos (tanto los *centrales* que dieron origen a la tesis como los *secundarios* vinculados a ellos), desde las impresiones y reacciones primeras del imprescindible contacto placentero hasta arribar al análisis riguroso posterior que las desechara o corroborara (ampliadas, profundizadas y sustentadas), así como al establecimiento de los flujos intertextuales.

Multitud de métodos críticos han emprendido el abordaje de un texto tan singular como el literario, que comparte con otros todas las funciones del lenguaje, pero agrega una más: la poética, que lo singulariza, y el cual, a partir de su exención del fin informativo de los demás, participa con el resto de las artes de su esencial inutilidad así como de la revaloración como tal de su materia constitutiva, ya no sometida al “uso”, según explica desde la filosofía Martin Heidegger.¹⁷

¹⁷ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, México: Breviarios del F. C. E., n.º 229, 2012, pp. 23-30.

Dentro de la amplia gama de los distintos métodos críticos, hemos atendido las necesidades de interpretación que nos impuso cada uno de los textos y con un radio de abordaje como el planteado por Arturo Sergio Visca:

[...] la actividad crítica extiende sus límites hasta donde el texto mismo lo exija, siempre que se pretenda realizar un análisis totalizador. El área de acción crítica no puede, pues, reducirse, en el análisis total, a la sola consideración de los valores literarios y estéticos del texto. Cuando el texto los plantea o los sugiere, la crítica debe proceder al análisis de motivos extra literarios o extra estéticos: sociológicos, éticos, metafísicos... y corresponde hacerlo desde dos puntos de vista: como problemas en sí mismos de carácter extra literario y como componentes de la estructura estética del texto.¹⁸

Este abordaje —no restringido, pues, a un criterio formalista ni ahistórico como el empleado por varias corrientes críticas del siglo XX— es especialmente pertinente en la segunda etapa creativa de Pintos, donde su visión religiosa y ética impregna profundamente los poemas, aunque fue también necesario en la primera, por ejemplo, para explicar desde el punto de vista social —en relación al primer batllismo— el profundo optimismo y confianza en el mundo exterior y en el propio yo que revelan las composiciones.

Esta concepción abarcadora, según en parte se adelantó, no condujo al trabajo solo a un “estudio paralelo” de los referentes a que aluden las obras, sino que estos fueron tratados en función de su rol estético y operativo en la peculiar concreción de cada una de ellas, siguiendo a grandes rasgos el planteo de la **crítica estilística** de Amado Alonso:

[Esta] disciplina no está contra la crítica literaria tradicional sino que la aprovecha, la integra y (lo que realmente importa) le da sentido íntimo. “Puesto que la otra crítica pone en primer plano cuáles son las fuerzas históricas y sociales que se juntan y armonizan en el autor estudiado, lo que la estilística antepone es la armonización de esas fuerzas, qué es lo que el autor hace con ellas, cómo funcionan en la obra constructivamente, como valiosos materiales en los actos estéticos y de creación”. Al poner el acento en lo específicamente poético (creador) la Estilística no sólo complementa los estudios de la crítica tradicional sino que atiende a ese aspecto “básico y específico de la obra de arte, el que da valor a todos los demás”.¹⁹

El análisis de la lengua literaria, en la que predomina la función estética del lenguaje (la cual se hace especialmente relevante en el género lírico), mereció la especial atención del

¹⁸ Arturo S. Visca, *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1979, p. 23.

¹⁹ Emir Rodríguez Monegal, “La crítica literaria en el siglo XX: la estilística de Amado Alonso”, en *Número*, n.º 21, octubre-diciembre, 1952, p. 321-332.

estudio: desde los aspectos más definidamente externos de los poemas de Pintos (estrófica, métrica, rima, ritmo), en función de su intencionalidad expresiva, hasta las figuras y tropos en general, en los que nuestro poeta demostró enorme dominio. Este abordaje fue realizado en estrecha relación con otras formas con las cuales los poemas se relacionan (tanto en su distancia como en su aproximación). Por ejemplo: la mayor libertad y variedad versal y de rima del primer poemario es contrastada con el imperio del soneto, la rima consonante en ubicaciones predeterminadas y los metros de arte mayor del modernismo. Lo mismo sucede con el cultivo de las estrofas octosílabas asonantadas de la producción europea, que lo emparentan directamente con las formas del neopopularismo del 27. Los ejemplos se multiplican también en las figuras y recursos estilísticos, como ocurre en las imágenes visuales audaces y despegadas del referente del primer libro, que preanuncian el ultraísmo, o las frecuentes exclamaciones y preguntas sin respuestas que revelan el asombro y los intentos sugerentes y truncos por acceder al conocimiento trascendente de la corriente postsimbolista, que se reiteran en los textos de Juan Ramón Jiménez y del primer Pedro Salinas.

Por último, y cerrando este sector de la metodología empleada, no podemos dejar de mencionar —por consabidos— un **método** y una **técnica** que estuvieron presentes desde el inicio: la *búsqueda* sistemática de documentos escritos y visuales novedosos y confiables que refirieran directamente al autor (de los que son buena muestra los “Anexos documentales”) y la *entrevista* al hijo de Rodríguez Pintos, en pos de detalles que saldrán dudas y llenarán los vacíos en su biografía y su obra, así como aquellos **procedimientos** usados imprescindible y constantemente en el desarrollo de *toda tarea intelectual: inductivos* (observación, comparación, abstracción, generalización); *deductivos* (aplicación, comprobación, demostración); *analíticos* (división, clasificación) y *sintéticos* (conclusión, definición, resumen, recapitulación).

Organización del texto. Fundamentos

El **cuerpo central** del texto de la tesis inicia su estructura con una **presentación general de las dos grandes etapas creativas** de Rodríguez Pintos establecidas para el período estudiado: la juvenil (previa a su marcha a Europa), y la europea, precisamente, que ya hemos detallado. Ambas constituyen la **indispensable periodización** que vertebra el trabajo. (A dicha periodización *antecede*, como necesario punto de partida que la vuelve cabalmente comprensible,

el esbozo biográfico del autor, concebido estrictamente en función de ella así como de la caracterización y análisis de la obra.)

Establecida la periodización de la lírica pintiana, se hizo lo propio con el **criterio utilizado para su presentación** (con miras a su estudio ulterior), de modo de fijar *a priori* la postura y pautas de trabajo empleadas. En este sentido, se decidió un *criterio mixto*, que tomó en cuenta en forma paralela el estrictamente *cronológico de composición* (empleado por el autor en su obra completa: *Campossecreto*) y el *de edición* (que permitiera la debida contextualización de las ediciones parisinas, tanto en sus relaciones intertextuales como con el marco receptor contemporáneo).

Cumplido el exordio recién expuesto (la “Parte II” de la tesis), esta se detiene en el **estudio de la primera y la segunda etapa creativas** (que constituyen las “Partes III y IV”, respectivamente).

En ambas, se realiza el *análisis de los campos intelectuales* donde se desarrollaron y que en buena medida las explican —insertos, a su vez, en dos *nítidos marcos históricos, sociales y culturales*: el del primer batllismo, en lo que respecta a la etapa juvenil, y el del vanguardista París de entreguerras, en relación a la etapa europea—. En este último, se indaga con especial detenimiento la pasión de Rodríguez Pintos por las artes visuales (que volcó en sus obras) y la actividad de impresor artesanal, en compañía de nombres claves de este modo de producción de libros (en España —Altolaquirre— y en Francia —Lévis Mano—).

Dentro de dichos contextos fueron establecidas la *ubicación literaria del autor* y la *caracterización* de su lírica, sustentadas en el *análisis crítico de sectores significativos de esta* (hasta ahora no emprendido de manera completa y sistemática), el cual resultó además esencial punto de partida para todas las divisiones y tesis propuestas. Este análisis crítico dialoga permanentemente con otras producciones textuales contemporáneas e inmediatamente previas y posteriores, en el entendido genérico de que, como afirma Harold Bloom: “Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. Los originales no son originales, pero [...] el inventor sabe *cómo* pedir prestado”.²⁰

²⁰ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 21.

PARTE II. LAS PRIMERAS ETAPAS CREATIVAS DE LA LÍRICA DE CARLOS RODRÍGUEZ PINTOS

Esbozo biográfico del autor

Carlos Rodríguez Pintos nace el 6 de septiembre de 1895 en Montevideo, en un hogar acomodado. Es el cuarto hijo (y único varón) del asturiano Manuel Rodríguez Labandeira y la uruguaya Mercedes Pintos Saavedra —quien fallece en 1903, luego de cinco dolorosos años que la obligan a estar internada repetidas veces y alejada de la familia, y cuya ausencia dejará huella permanente en el futuro escritor—. Su infancia y juventud transcurren en el barrio de Pocitos, muy cerca del mar. Busca refugio entonces en el hogar, la lectura y la escritura, y disfruta de un pequeño grupo de íntimos amigos y los paseos por la playa.

El pequeño realiza sus primeros estudios en el Colegio Alemán y los continúa en el prestigioso Collège Carnot (fundado aquí en 1897 y que en 1922 se convertiría en el Liceo Francés), el cual no solo era una institución bilingüe sino bicultural, que ponía previsible acento en la cultura gala (en un país, por lo demás, con una educación secundaria pública muy apegada al modelo francés). Estos estudios explican el temprano y perfecto dominio de Pintos del idioma francés (evidente en los textos de su libreta de apuntes, custodiada hoy por su hijo), que le será decisivo a la hora de tomar la decisión de estudiar y vivir su experiencia estética en París.

Cumplidos los estudios en el Collège Carnot, realiza los de Bachillerato en Ciencias y Letras en la Universidad de Montevideo. Es entonces que se une al Centro de Estudiantes “Ariel”,²¹ dirigido por Carlos Quijano (futuro protagonista de la vida intelectual del país desde

²¹ El Centro “Ariel” fue fundado por estudiantes de Secundaria en 1917 (el año de la muerte de Rodó, a cuyo ensayo idealista y americanista hace honor con su nombre) y sería fundamental en la reforma universitaria en Uruguay, así como antecesor de la FEUU (Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay), de 1929: «El nuevo centro tuvo una profusa actividad y logró cierto prestigio en círculos estudiantiles e intelectuales sin representar a ninguna facultad en particular [...]. Funcionaba más bien como un “cenáculo ateneísta” congregando a jóvenes que habían tenido una actuación destacada en la huelga de 1917 y compartían similares preocupaciones intelectuales y un interés por los problemas sociales y educativos del país» —en especial los vinculados a la reforma y autonomía de la Universidad— aunque fue progresivamente politizándose, hasta su disolución en 1931 (“Historias universitarias. Centro Ariel (1917-1931)”, en el sitio web oficial *Historias Universitarias*, Archivo General de la UdelAR, Área de Investigación Histórica, <http://historiasuniversitarias.edu.uy/wp-content/uploads/2018/06/Centro-Ariel-version-final.pdf>).

la dirección del semanario *Marcha*), en carácter de miembro de su Comisión Directiva²² y de delegado en actividades locales y bonaerenses —en las que se vincula con nombres claves de la literatura argentina de entonces: Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez...

Unos años después Rodríguez Pintos reside en La Plata, Argentina, donde estudia Derecho y Humanidades en su joven pero ya reconocida Universidad pública (fundada en 1905),²³ que se había transformado en un centro de activo debate acerca de las cuestiones educativas, sociales y culturales: “La Plata se convirtió en una típica ciudad universitaria, habitada por una comunidad académica menos tradicionalista y conservadora que las de Buenos Aires y Córdoba y provista de una mayor preocupación por las bases científicas y sociales de su tarea universitaria”.²⁴

Ya establecido nuevamente en Montevideo, durante los 20 no interrumpe su contacto con La Plata y tampoco con Buenos Aires (con cuyos círculos —el de Victoria Ocampo, por ejemplo— toma contacto). Su actividad en los años platenses lo acerca al grupo estudiantil “Renovación”²⁵ y surevista *Valoraciones*, y le brinda la amistad, desde 1924, de uno de los flamantes docentes de la UNLP, pionero de los estudios hispanoamericanos: el gran ensayista y filólogo

²² *Ariel*, año II, n.ºs 15 y 16, diciembre de 1920.

²³ Preguntamos al hijo del poeta si en esta elección de la Universidad platense influyó el hecho de que la madre, Mercedes Pintos Saavedra, fuera, por vía materna, descendiente de argentinos (“[Rodríguez Pintos es] bisnieto de Ramón de Saavedra Cárdenas, sobrino de don Cornelio”; Bombal, 1963). Nos respondió que no lo creía, ya que su padre nunca había mencionado dicho motivo.

²⁴ Claudio Panela, “Una nueva universidad para una nueva ciudad capital”, en *Guía documental y bibliográfica: de la universidad provincial a la reforma universitaria en La Plata 1890-1921*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata (UNLP), 2018, pp. 30-32.

²⁵ El grupo “Renovación” estaba integrado por los estudiantes que habían participado de las luchas por la reforma universitaria, y fue fundado en 1922 con el fin de promover el arte y el pensamiento en La Plata mediante una compañía de teatro, un sello editorial y una revista. “Toda una misión social de las minorías del saber” (Osvaldo Graciano, “La filosofía en la ciudad: Alejandro Korn y las experiencias culturales del Grupo Renovación en una capital de provincia”, en *Izquierdas*, Santiago, n.º 34, julio de 2017, p. 156). *Valoraciones* fue su revista bimensual “de Humanidades, crítica y polémica”, publicada entre 1923 y 1928, con las direcciones sucesivas de Carlos Anaya y el gran ideólogo del reformismo platense, el filósofo y consejero universitario Alejandro Korn. La revista estaba muy comprometida con la renovación estética del período y contó con firmas como las de Jorge Luis Borges y Pedro Henríquez Ureña.

dominicano Pedro Henríquez Ureña,²⁶ quien lo vinculará con la prensa cultural del continente (ver nota 38).

En Montevideo, paralelamente, Pintos participa también de la experiencia de un medio inscripto —al igual que *Ariel* y *Valoraciones*— en el movimiento continental del reformismo universitario,²⁷ en alianza con el movimiento americanista:²⁸ el diario *Imparcial*, de breve pero intensa actividad.²⁹

²⁶ Una de las hijas de Henríquez Ureña deja constancia de este vínculo: “Al poco de llegar [a La Plata] estrechó amistad con Alejandro Korn y el hijo de este, Guillermo Korn, [...] con el poeta uruguayo Rodríguez Pintos” (Sonia H. Ureña de Hlito, *Pedro Henríquez Ureña: apuntes para una biografía*, México: Siglo XXI, 1993, p. 104).

²⁷ Las reivindicaciones estudiantiles de América, que hallan su eclosión en Córdoba en 1918, postulaban una reforma para la Universidad que incluía la autonomía de los gobiernos de turno, el cogobierno (con activa participación estudiantil), la extensión a otros ámbitos fuera de la cátedra, la periodicidad de los cargos docentes y los concursos de oposición.

²⁸ Los movimientos reformistas universitarios citados y las publicaciones que los acompañan y difunden tienen lugar en un período que América Latina se plantea el tema de su unión ante el incremento —durante el primer tercio del siglo XX— del intervencionismo de Estados Unidos en el continente (con hitos como la anexión de Puerto Rico, la enmienda Platt contra Cuba, la creación del Estado de Panamá y las ocupaciones de Haití y Santo Domingo). La Unión Latinoamericana, fundada en 1922 en Buenos Aires, será una de las organizaciones más relevantes de esta corriente americanista, y de mayor predicamento en Uruguay. Conformada por la intelectualidad progresista local, lanza un programa de acción redactado por José Ingenieros, y se inaugura con la presidencia de Alfredo Palacios, ambos militantes del Partido Socialista. Será la revista porteña *Nosotros* (1907-1943) el principal órgano de difusión del proyecto que buscaba la coordinación de la acción de los escritores, intelectuales y universitarios (con independencia de los gobiernos del momento), en pos de los intereses nacionales, la soberanía popular, la justicia social y el combate al imperialismo político, militar y económico de cualquier potencia extranjera, así como de la progresiva desmilitarización del continente, la laicidad estatal, la nacionalización de las fuentes de riqueza, la extensión de la educación gratuita y laica y la reforma universitaria integral (Martínez y Cagnasso, 2010: 402-404).

²⁹ El diario *Imparcial* fue fundado en Montevideo en 1924 por el escritor Juan M. Filartigas (1900 - circa 1970) y finalizó su publicación en 1925 (un carácter efímero compartido por las publicaciones de impulso personal y no lucrativo, como fueron —salvo excepciones— las del período). Explica Federico Docampo: “[...] Tanto por su perfil como por su intención renovadora hacia la cultura, el diario supo nuclear un movimiento joven que iba en busca del arte nuevo, y que tuvo su enlace en la Argentina y su pretensión latinoamericana” (Docampo: 2008: 2). Agrega Docampo: “En setiembre de 1924 se publicó en el diario una antología de poesía uruguaya contemporánea, con su prólogo correspondiente pero sin firma de autor —con lo cual asume carácter editorial— [...]” (ibídem: 8). En ella aparece, precisamente, Rodríguez Pintos, con su poema: “La fiesta de los ojos” (de *El sol, el mar y yo*).

Durante 1925 Rodríguez Pintos representa a Uruguay en la organización del Congreso de la Juventud de América, impulsado por el nombrado grupo platense “Renovación”. También es convocado a participar en el Congreso Iberoamericano de Intelectuales de ese año —luego frustrado—, que lideraba el poeta peruano Edwin Elmore (1890-1925) y contaba con el apoyo del ex Secretario de Educación y pedagogo mexicano José Vasconcelos (1882-1959).³⁰

Estas actividades de Rodríguez Pintos en Uruguay y Argentina nos hablan de su inserción en los movimientos colectivos contemporáneos, en una postura ya muy distante del “torremarfilismo” novecentista. Y aunque los temas estrictamente políticos nunca rozarían su lírica —tal el caso de otros actores universitarios como Emilio Frugoni (1880-1969)—, el ideal americanista, no volcado en su obra de entonces, se reencenderá con entonación social en su “Canto al hombre nuevo de América”, de 1940, donde el continente es concebido como una unidad (“Tu América, mi América, nuestra América ardiente”) y como: “Clara tierra elegida, tierra del mundo entero”, en momentos que Europa se desangraba en la Segunda Guerra Mundial.³¹

³⁰ La referencia al congreso juvenil aparece en una entrevista del citado *Imparcial* a Pintos en 1925: “El próximo Congreso de la Juventud de América”. El segundo simposio empezó a organizarse en 1923 y contó con el apoyo de varios intelectuales americanos. Se inspiraba en el americanismo de Rodó y el magisterio de Unamuno y Ortega y Gasset (como figuras de la nueva España crítica, garantes de ese regreso a lo “hispanico” ya desprovisto de connotaciones imperialistas), para plantarse frente al poderío e intervencionismo de Estados Unidos. En una carta que Elmore dirige a Zum Felde en 1925, le propone: «Es indispensable que en el Uruguay quede constituido un “Comité Organizador” que, con plena autonomía colabore en el plan que tenemos trazado; y Usted, [...] por razones de consecuencia de sus propias opiniones, es uno de los llamados a formar parte de ese Comité». En otra carta del mismo año, Elmore manifiesta la final colaboración de Zum con el proyecto, así como la de Pintos, entre otros: “[...] contamos con el apoyo de un joven poeta [...], Sabat Ercasty [...]; con Carlos Rodríguez Pintos (Juan B. Blanco 12, Pocitos – Montevideo); con Carlos Santín Rossi, Emilio Frugoni, Dardo Regules y algunos más” (Edwin Elmore, “Cartas inéditas de Edwin Elmore referentes a la preparación del Congreso”, en *Cuba contemporánea*, La Habana, año XIV, tomo XL, n.º 159, marzo de 1926, pp. 131-169; versión electrónica en el sitio web *Filosofía en español*, <http://www.filosofia.org/hem/dep/cuc/n159p131.htm>. El congreso no se realizó debido al asesinato de Elmore el mismo 1925, pero podría haber representado un hito en el ideal de unión hispanoamericana de los años 20. El tiempo reuniría luego en París a Vasconcelos y Pintos, y este último dedicará al mexicano su *plaquette*, *Día pleno*, de 1931.

³¹ “Canto al hombre nuevo de América” cierra la *Antología* de 1940, y en su prólogo, Zum Felde afirma: «[...] el poeta, obedeciendo al signo —y al sino— de esta hora [...] ha emprendido su propio descubrimiento de América; el descubrimiento de la América interior que debe hacer todo poeta. El “Canto al Hombre Nuevo”, de sentido y sabor de americanidad intensos [...], es la primicia de su renovado canto» (Zum Felde, 1940: 12).

En oposición a su involucramiento con los problemas universitarios e hispanoamericanos y las actividades culturales, Rodríguez Pintos practica desde la adolescencia la escritura poética con absoluta sobriedad y aislada exigencia. Es que los escritores de su generación y la anterior a esta: “Cumplieron su tarea bastante solitariamente o en pequeños núcleos unidos por afinidades estéticas y/o personales” y su creación se volvió “tercamente individualista” (Arbeleche y Mántaras, 1992: 19-20), y debido a este discreto modo de trabajo su nombre no es rastreable en tertulias locales o animando un medio de prensa en particular.

En 1927, la vida de Rodríguez Pintos da un giro radical cuando decide establecerse un tiempo en Europa para continuar sus estudios (empleando para ello la parte que le correspondía de la herencia de su padre, fallecido el año anterior). París era en principio una etapa de su viaje pero acabará rendido ante él y será su residencia por diez años. Regresa a Uruguay a inicios de 1932, en compañía de Carlos Reyles (con quien había asistido a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 en representación oficial y más tarde compartido los círculos parisinos). Reside aquí hasta 1933 y aprovecha su breve estadía para difundir sus ediciones francesas. Vuelto a Francia, mantiene contacto con el medio rioplatense a través de envíos esporádicos a la prensa.

Retorna definitivamente a Uruguay en agosto de 1937 en compañía de su flamante esposa, la cantante lírica, poeta y traductora nacida en Normandía, Simone du Hautbourg (1912-2014), a quien había conocido en París tres años antes (y es la destinataria de su *Canto de amor*), y aquí nacerá su único hijo, Carlos, en 1946. Aunque reside en Montevideo (nuevamente en el barrio de la niñez, Pocitos), poseerá a partir de los años 40, en la zona de Cantegril, en Punta del Este, una casa a la que bautiza como *ChampSecret* (al igual que su antología de 1961),³² demostrando en los hechos su concepción acerca de la unión indisoluble entre la vida y el arte.

Continúa sin pausa su actividad literaria y pública vinculada al quehacer docente y cultural.³³ Fallece en Montevideo, rodeado por su esposa, hijo y nietos, el 3 de febrero de 1986.

³² En su honor, una de las calles de Punta del Este lleva hoy el nombre de “Carlos Rodríguez Pintos”.

³³ Rodríguez Pintos se desempeñó como Profesor de Historia del Arte en los Institutos Normales, el Instituto Magisterial Superior [desde 1942] y la flamante Escuela Municipal de Arte Dramático [desde 1951], y fue un activo Director de Arte y Cultura del Ministerio de Instrucción Pública (Rela, 1994: 77). En este último cargo, organizó y presentó, entre otras, la serie de conferencias sobre autores del Siglo de Oro español que realizó Rafael Alberti en el Paraninfo de la Universidad en 1947 (Cagnasso y Martínez, 2014: 431). Asimismo ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes (a partir de 1943) y tuvo a su cargo la catalogación de obras y distintas publicaciones del Museo Nacional de Bellas Artes (Echevarría, op. cit.: XLV).

La periodización de las primeras etapas creativas

La periodización de la obra lírica de Carlos Rodríguez Pintos (que se extiende por casi 60 años) no ha sido aún realizada de modo expreso y programático, por los motivos expuestos en la “Introducción”.

La tesis, ante este largo camino, se propuso la estricta delimitación del período creativo a estudiar, que es aquel que se extiende desde los primeros poemarios locales —entonces inéditos en libro— hasta el fin de la experiencia europea (la que transcurre desde la llegada a París en 1927 al regreso al país en 1937).

Dicho período resulta claramente deslindable en dos etapas, que acompañan los países de residencia del autor, y responden, en gran medida, a los campos intelectuales donde se desarrollan: uruguayo —más precisamente, rioplatense— y francés.

La primera es la juvenil, previa a la marcha a Europa, representada por los poemarios *La casa junto al mar* (1918) y *El sol, el mar y yo* (1922), los cuales exhiben un notorio y muy temprano apartamiento del modernismo (y algunos caracteres que se volverán permanentes en la obra futura del poeta), y por composiciones nunca recogidas en libro.

La segunda abarca precisamente los diez años europeos del autor, donde su lírica recibe de modo “directo” las innovaciones y experimentaciones estéticas que se gestaban en Europa (tanto en Francia, donde vivió, como en España, país al que visitó y con cuyos escritores residentes en París estableció estrecho contacto).

La especial pertinencia del estudio de estas etapas (más allá del seguimiento cronológico) radica en el hecho de que han sido las menos estudiadas de la obra total del poeta (dentro del magro abordaje general apuntado). La definitiva incorporación de Pintos a la lírica del Centenario a partir de su vuelta a Uruguay dejó en la penumbra aquella —a nuestro juicio, muy valiosa—, en que se integra al postmodernismo junto a los autores del 17 (o del 20, según los criterios).³⁴

³⁴ Aunque es habitual en nuestra crítica el empleo de la década del 20 como referencia para los creadores posteriores al modernismo, adoptamos aquí el criterio de Fernando Aínsa, quien argumenta: “No es exagerado, y menos aún paradójico, decir que en Uruguay los años veinte [...] empiezan en 1917, más que nada por el cierre abrupto e inesperado de la *Generación del 900*, cuya mayoría de integrantes mueren siendo jóvenes” (Aínsa, 2011).

Asimismo, la segunda etapa exhibe también algunos de los mejores logros del autor cuando, con su “interés por una poesía renovada constantemente” y atento a “otras manifestaciones artísticas en talleres a los que concurrían Max Jacob, Valéry, Alberti, entre otros escritores” (Rela, op. cit.: 77), se apropia de las estéticas del 27, la “poesía pura” y las vanguardias entonces en pleno desarrollo.

Estamos por tanto ante un viaje creativo de veinte años, pautado por aciertos notorios, que merece un estudio intrínseco, desterrando toda concepción que lo considere meramente un preámbulo del período más reconocido del autor, marcado por la poética del Centenario (el cual alcanza su cenit —de acuerdo al consenso de la crítica contemporánea y actual— con su *Canto de Amor* de 1946).

Criterio utilizado para la presentación y análisis de los obras

Una primera lectura total de Rodríguez Pintos depara la sorpresa y la complejidad de que poemas ya editados —en especial, los de París— aparecen en libros posteriores una y otra vez, en varias ocasiones con variantes textuales y, sobre todo, diferentes ubicaciones. A manera de ejemplo: en *Un banco celeste en un verde jardín*,³⁵ el último libro editado del autor, surgen de nuevo *Canción de la distancia*, de 1931, y *Columbarium*, de 1936, junto a textos varias décadas posteriores (todos ya reunidos antes, en *Camposecreto*). Más de una reseña alude a la “vasta” obra editada de Rodríguez Pintos, pero al pasarle revista se advierte que esta no llega a los cien poemas (es decir, un número nada desdeñable, pero no excesivo para más de medio siglo de poesía). Esta “impresión” de obra desbordante se debe por cierto al hecho apuntado de la repetición de los mismos textos en libros distintos.

El lógico desconcierto inicial ante esta recurrencia se disipa cuando la investigación nos conduce a algunos poetas postsimbolistas españoles del 27 (íntimos amigos parisinos de Pintos, además), que sostenían la misma práctica, de raíz juanramoniana: Jorge Guillén (cuyo *Cántico* conoció sucesivas ediciones a lo largo de su vida) y Manuel Altolaguirre, acerca de quien Rosa Romojaro realiza una esclarecedora exposición, absolutamente válida también para Pintos:

³⁵ *Un banco celeste en un verde jardín*, Montevideo: Biblioteca de la Academia Nacional de Letras, 1974.

Altolaguirre acostumbraba a refundir, a recopilar poemas ya publicados en sus sucesivos libros, buscando, probablemente, el libro definitivo, su Libro, un mecanismo de “obra en marcha” al estilo del de Juan Ramón Jiménez o Guillén, o más lejanamente, del de Baudelaire o Mallarmé. [...] Como lectora, pues, me enfrenté a su obra [...] sin ocuparme, en principio, de por qué Altolaguirre repetía, a veces, esos mismos textos en otros libros posteriores, ni por qué los agrupaba de distinta manera, ni por qué barajaba distintos títulos para estas agrupaciones, mecanismos que, pronto entendí, no hacían sino responder a esa consideración sobre su obra poética como un solo libro “en marcha”, único y total (Romojaro, 2008: 10 y 13).

A pesar de lo explicado, Rodríguez Pintos aclara en buena medida el panorama a partir de la publicación de *Camposecreto*, donde ordena todos sus poemas siguiendo un **criterio estrictamente cronológico en relación a los años de composición**. En este sentido, el autor prescinde de los años —y los libros— en que los textos fueron efectivamente publicados (y esto incluye a aquellos que vieron por primera vez la luz en la etapa parisina en forma de cuadernos o *plaquettes*). Dicho criterio obedece evidentemente a su concepción de la creación lírica como una evolución continua, que recién expusimos. De acuerdo a esta, serían entonces importantes los años de escritura de los textos y no aquellos en que fueron recibidos por el público (así, no en vano, el subtítulo de *Camposecreto* es *Vida poética*).

En vista de lo explicado, y con el propósito de respetar tanto el criterio del autor como los objetivos enumerados en la “Introducción”, hemos decidido emplear en este estudio un **criterio de presentación mixto** de las obras, que exponemos a continuación:

a) Seguir el orden cronológico de composición en lo que refiere a los dos primeros poemarios, que conocieron la versión en libro recién en la *Antología* de 1940 (su estudio de acuerdo al criterio de edición alteraría y distorsionaría su adecuada ubicación en relación a la producción general del autor y de su tiempo).

b) Respetar el orden de edición y sus caracteres en aquellas obras que fueron publicadas en imprentas artesanales en París, ya que el seguimiento según los años de composición nos hubiera privado de exponer y analizar la situación original en que los textos fueron difundidos, sus versiones al francés, las interrelaciones que establecen en los cuadernos de autoría compartida (con Altolaguirre y Alberti, cuyos poemas no son recogidos por ninguna de las compilaciones posteriores) y el marco lector en que se dieron a conocer. Este segundo criterio implica, además, el respeto por el título del cuaderno y no el que su autor dio luego al texto —nos referimos al poema que constituye la *plaquette 17 de febrero*, que cambia su nombre definitivamente por *Aniversario*, el cual fue en principio el subtítulo—, así como por las

composiciones originales, que en alguna oportunidad presentan notorias variantes textuales en las ediciones posteriores o aparecen con cambios en las dedicatorias.

De todas maneras, y como es de orden, se establece oportunamente para cada una de las obras tanto el año de composición (toda vez que ello fue posible) como el de edición, para brindar la imprescindible información sobre el momento de gestación y la efectiva recepción lectora.

Una última precisión: en la obra europea de Rodríguez Pintos aparece un poema escrito originalmente en francés, *Les noms* (publicado en este idioma en 1934, en París, y en sus reediciones sucesivas en Uruguay), del cual no existe versión española. Ante la voluntad y persistencia del autor en mantener el texto en su lengua original y la ausencia de una traducción literaria calificada, hemos optado únicamente por incluirlo, como corresponde, en la bibliografía parisina de Pintos (explicando además el contexto en que nació y se difundió), pero no creímos prudente ni oportuna su evaluación crítica.

* * *

PARTE III. LA PRIMERA ETAPA CREATIVA

El marco histórico y social: el Uruguay optimista del impulso modernizador

Una imprescindible contextualización histórica y social de la primera producción pintiana ofrece claves valiosas para comprender debidamente su notorio optimismo en relación al mundo que la rodea y su confianza en el presente (que responde, en el aspecto estético, a una reacción a las atmósferas brumosas y decadentistas de los textos del modernismo).

Uruguay vivía por entonces el apogeo del primer batllismo (que interrumpirá el golpe de Estado de Gabriel Terra de 1933). Esta corriente política, perteneciente al Partido Colorado, fue liderada por el dos veces Presidente de la República (en los períodos de 1903-1907 y 1911-1915), José Batlle y Ordóñez, y constituía el ala más avanzada y reformista de dicha colectividad.

El batllismo marcará gran parte de la historia del Uruguay contemporáneo (y en buena medida su legado alcanza la actualidad), a través de la instauración del Estado intervencionista y benefactor, que controlaba múltiples aspectos de la vida del país y se hacía cargo de importantes áreas de su actividad (financiera, comercial, industrial y productiva), en pos del bienestar y la justicia social para las mayorías, atenuando los desequilibrios más notorios del sistema de clases.

La política reformista y estatizadora llevada adelante por el batllismo se cumple, además, en un país que vive un período económico de auge agro-exportador (especialmente en el rubro de la carne) y de pleno de proceso de industrialización e incorporación de los adelantos tecnológicos a los servicios y la producción (por ejemplo, los frigoríficos).

La Constitución de 1917, que reemplaza a la fundacional de 1830, establece la separación de la Iglesia del Estado (marcando la temprana secularización de este último), la supresión de la pena de muerte, el reconocimiento de la ciudadanía a los analfabetos, jornaleros y sirvientes a sueldo, y consagra el voto secreto (aún solo masculino) y la representación proporcional.

En el marco de la preocupación estatal por los sectores mayoritarios de la población, se pone énfasis especial en la “cuestión obrera”, atendiendo la situación de los trabajadores y sus derechos a través de una legislación avanzada para la época (Uruguay había recibido, desde el siglo anterior, un auténtico aluvión inmigratorio de origen europeo, que llegaba huyendo de la guerra y la pobreza, en busca de un futuro a través del trabajo).

La educación popular es uno de los pilares del Estado batllista, y este asume en ella un rol protagónico. Además de obligatoria —para el ciclo primario desde el siglo XIX—, es gratuita en todos sus niveles. Las aulas escolares son concebidas como la matriz igualadora en la que los futuros ciudadanos adquieren los conocimientos, habilidades y cultura cívica con los que enfrentarán los desafíos de la vida adulta sin desventajas injustas.

Ante este crecimiento de las masas alfabetizadas, la literatura, tradicionalmente circunscripta al libro y dirigida a las élites letradas, encuentra desde fines del siglo XIX —bajo las formas breves del poema y el cuento corto, tanto de autores consagrados como primerizos— nuevos soportes: las revistas culturales (de venta por suscripción, en instituciones o librerías), las publicaciones diarias o periódicas (de corte netamente informativo y periodístico) y aquellas de carácter misceláneo e interés general. Las dos últimas eran de bajo costo y al alcance de todos, y de ese modo los textos literarios llegaban a multitud de lectores no necesariamente predispuestos. Es lo que se ha dado en llamar la “literatura de quiosco”. Las publicaciones populares serán entonces una buena puerta de presentación de los jóvenes escritores a partir del modernismo (aunque, como precisa Pablo Rocca, estas también sentirían «la irrupción violenta y simultánea de otras ramificaciones de la industria cultural [ante] la hora del público de masas en el Río de la Plata, merced a las “formas musicales como el tango, la industria discográfica conexas, el cine y la radio”» (Rocca, 2006). Rodríguez Pintos volcó precisamente, como hemos visto, parte de su primera producción en estos formatos de prensa, algunos de ellos de tirada masiva (como *La Nación* de Buenos Aires, y *El País* de Montevideo).

Se respira en el país un clima de respeto y tolerancia a diversas ideologías y credos, que se evidencia en la fundación de partidos de izquierda, asociaciones gremiales y feministas, de rol fundamental en las conquistas sociales antes reseñadas.

Varios de los aspectos expuestos llevan a Uruguay a constituirse en una de las naciones más progresistas de América Latina, con una llamativa integración social. Esto, unido a varios caracteres europeizantes de la vida nacional, le valieron entonces al país el famoso apodo de “la Suiza de América”.

Este Uruguay optimista, que se expresa incluso desde las artes plásticas en las pinturas planistas restallantes de color (no casualmente pobladas por niñas, como las de Petrona Viera), que aplaude a sus futbolistas olímpicos y mundialistas, mira confiado el porvenir y cree en sus fuerzas y posibilidades, es el país “feliz” que el imaginario colectivo acuñó y del cual se nutre,

como referente ineludible, la primera lírica de Rodríguez Pintos: joven, vital, gozosa del presente y confiada en lo que vendrá, en contacto con la naturaleza y encantada de mirar a su alrededor.

La escena literaria del tercio de siglo

Carlos Rodríguez Pintos se inicia en la lírica nacional en un momento de inflexión de la literatura de España e Hispanoamérica: entre las postrimerías del modernismo y la apropiación decidida de las vanguardias; esto es, el postmodernismo (que llevará adelante en Uruguay la llamada generación del 17).

Este período, en efecto, se desarrolla desde las primeras reacciones a un movimiento tan poderoso como fue, precisamente, el modernismo, y se extiende hasta la asunción plena de la revolución vanguardista (que fue en Uruguay, tardía, acotada en el tiempo y no demasiado abundante).

Carlos Real de Azúa (dentro de la que llama “Generación del 20”) sintetiza apropiadamente los límites, caracteres y exponentes del postmodernismo en Hispanoamérica y Uruguay, en el que Rodríguez Pintos —según aspira a demostrar esta tesis— realizó un aporte breve en el aspecto cuantitativo pero rico y sugerente en el cualitativo (prácticamente no advertido):

Lentamente, los líricos nacidos entre 1887 y 1895 se fueron desembarazando de las obsesiones y los oropeles de una escuela literaria ya agotada y encontrando, cada uno, un acento en el que lo cósmico, lo metafísico, lo erótico o lo telúrico se expresaba a través de formas más desnudas y estructuras más laxas o más flexibles. Este es, tal vez, el rótulo demasiado genérico de lo que, a escala continental, se ha dado en llamar el “posmodernismo” (el Lugones de *Lunario sentimental*, el Vallejo de *Los heraldos negros*, Banch, López Velarde, Eguren y [...] Enrique González Martínez). Carlos Sabat Ercaasty (1887-1982), Fernán Silva Valdés (1887-1975), Vicente Basso Maglio (1889-1961), Enrique Casaravilla Lemos (1889-1968), Julio J. Casal (1889-1954), Pedro Leandro Ipuche (1890-1976), Emilio Oribe (1893-1975), Juana de Ibarbourou (1895 [sic: 1892]-1979) y el peruano uruguayizado Juan Parra del Riego (1894-1925) son los nombres líricos importantes de una generación que estuvo justamente marcada por el predominio avasallante de la expresión poética, a través de habitualmente largas, caudalosas obras. [...] Escasa conciencia grupal poseyó esta generación [...] que estuvo, como la que le siguió, bajo el magisterio crítico de Alberto Zum Felde (1888-1976), pues difícilmente suponen un embanderamiento promocional, las actividades colectivas más típicas [...]: el “Centro Ariel” (1919-1930), el grupo “Teseo” (1924-1935), la revista *La Cruz del Sur* (1924-1931). Más bien la marcan, exógena, casi inconscientemente, los impactos de ciertos sucesos que fueron trastornando en forma pausada el contexto en que la Arcadia oriental estaba inscrita. El fin de la primera guerra mundial, la revolución rusa, el movimiento de reforma universitaria de Córdoba (Real de Azúa, 1991).

Por su parte, Ángel Rama caracteriza así el período en que las figuras mayores del Novecientos van prematuramente dejando paso a los autores del 17:

En 1910 mueren Herrera y Reissig y Sánchez; De las Carreras, lejos, va a perderse en la insanía; Quiroga se traslada a Misiones desprendiéndose con dificultad del decadentismo; Vasseur es cónsul en España; María Eugenia se oscurece tras el meteoro Delmira; Rodó en el pináculo de su fama se ve preterido por los movimientos populistas.

[...]

La disolución del modernismo se haría siguiendo la línea intimista que dentro de él se había generado y enfrentando la omnimoda influencia francesa con un retorno a lo hispánico que fue ley de toda América (Rama: 1968, p. XXIV).

Rama enumera, como es de orden, a los integrantes del 17, en cuyo grupo lírico incluye, además de los citados por Real de Azúa, a: Alberto Lasplaces (1887-1950), Julio Raúl Mendilaharsu (1887-1923), Luisa Luisi (1883-1940) y Andrés Lereña Acevedo (1895-1920).

Adviértase que en las dos exhaustivas enumeraciones señaladas no aparece Carlos Rodríguez Pintos, a pesar de ser tan solo un año menor que Parra, y haber iniciado su carrera en 1916, con poemarios netamente inscriptos en la reacción al modernismo. Esta ausencia se debe a que el autor, en base a toda su trayectoria, es apropiadamente incluido en el Centenario, en cuyas numerosas entradas críticas sí aparece. Esta radical adjudicación, sin embargo, ha dejado al mismo tiempo casi en “tierra de nadie” sus interesantes aportes en el postmodernismo local, que miró —en varias de sus vertientes—, con ojos frescos el mundo circundante y propuso su validación estética. Rama reseña breve y certeramente a Pintos en el texto citado como quien “había escrito la confesión sensible de lo cotidiano en sus años adolescentes [y] seguía desde París la experiencia del ultraísmo español y el surrealismo francés que daría *Suicidio*”; *ibídem*: XXXVI), pero no desarrolla luego su juicio por los límites intrínsecos de su análisis panorámico.

La generación del 17 —de la que, como establecimos, Pintos fue un activo “compañero” de camino—, además de poseer escasa conciencia de tal, no tuvo tampoco el carácter “parricida” de otras (nuestro poeta, en el mismo tenor, sintió devoción por María Eugenia Vaz Ferreira). Uno de sus integrantes, Emilio Oribe, declararía mucho después: “Yo me formé espiritualmente en la admiración hacia la generación anterior. No consideré que para existir o abrirme horizontes tenía necesidad de menoscabarlos ni destruirlos [...]. Nuestra generación fue admirativa y no crítica. Nos formamos a la sombra de esos hombres...” (en Cotelo, 1968: 18).

Fernando Aínsa, como en parte adelantamos, atribuye este rasgo generacional al vacío abrupto que habían dejado los nombres más notorios del Novecientos a partir de ese 1917 en que fallecieron José Enrique Rodó y Ernesto Herrera (con la propia María Eugenia apartada voluntariamente en un segundo plano), y también al marco de estabilidad social y de certezas que ofrecía el primer batllismo:

[...] Solo a partir de ese hueco se puede comprobar cómo, paulatinamente, los nuevos nombres y actitudes van ocupando el espacio tan abruptamente liberado. Es por ello que se habla de una generación que “surge y no irrumpe, porque no hay violencia de eclosión, desgarramiento ni sacudidas”. Es, en principio, una generación sin rebeliones profundas, sin inconformismos radicales ni negaciones abruptas del pasado [...].

Porque si la Gran Guerra de 1914-1918 había cambiado en Europa el mundo racionalista y confiado de la *belle époque* y aportado para [...] la posguerra una avalancha de nuevas ideas [...], Uruguay seguía viviendo bajo los esplendores del positivismo racionalista secularizador, inaugurado con el proceso de modernización de inicios del siglo XX. El batllismo en el poder garantizaba el éxito político y social [...], donde hasta los poetas podían ser [...] “funcionarios públicos” (Aínsa, op. cit.).

No extraña, ante lo expuesto, el lento y nada impetuoso desembarco de las vanguardias en aquel Uruguay, que lo hacían, además, “en forma diacrónica y desordenada” (ibídem: 52). Jorge Medina Vidal señala otras características de este peculiar desembarco en el confiado país de entonces, tan distante de la convulsionada Europa:

Hubo algo de entrega infantil y de pasividad en la recepción [de los poetas a] las nuevas ideas. El instrumento expresivo que los franceses, en especial, les entregaban, en sus manos fue un simple juguete, porque el aspecto formal del arte nuevo los deslumbraba, pero [su] profunda filosofía fue captada solo en forma parcial. Era demasiado tajante la distancia de esta [...] con la filosofía que veían a diario practicarse alrededor de ellos y estaban demasiado bañados por un positivismo secularizante que en Francia había sido aventado definitivamente en los grupos intelectuales gracias al intuicionismo bergsonian. Todavía manejaban la seriedad y el orden como estructuras eternas del arte, y "Dadá", en su forma más violenta, les resultaba [...] impensable (Medina Vidal, 1969: 21).

Es de este modo, por tanto, que varios de los autores del 17, recién en torno a la década del 20, y paulatinamente, comienzan a adentrarse en las nuevas corrientes (“que [...] en el Plata se denominaban, en conjunto, como “Vanguardismo”; Zum Felde; 1985: 10), y la cristalización de este proceso aparece en el puntual 1927, con la incorporación de la avanzada de la generación siguiente (a través de las apropiaciones, en especial, del futurismo, el cubismo y el ultraísmo; el culto a la máquina, la lírica ciudadana y el ahondamiento crítico hacia la estética modernista), según el itinerario que expone Pablo Rocca:

[los ismos aparecen en] la prosa y la poesía de Juan Parra del Riego (Huancayo, Perú, 1894-Montevideo, 1925) o en algunos artículos de la heterodoxa revista *Los Nuevos* (1920-1921), dirigida por Federico Morador (1896-1977) e Ildefonso Pereda Valdés (1899-1994) e, incluso, en ciertos textos de estos dos tímidos impulsores de la vanguardia en Montevideo. O, mejor aun, en los de Nicolás Fusco Sansone (1904-1969), dinamizador temprano de la revista *El Camino* (1923) y autor de un libro fresco y osado, *La trompeta de las voces alegres* (1925). En estos textos y en estas revistas se echó a andar la tardía vanguardia poética uruguaya, pero para la maduración de la nueva estética hubo que esperar a 1927, el año en que aparecieron tres libros decisivos: *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)*, de [Alfredo Mario] Ferreiro; *Palacio Salvo*, de Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959) y *Paracaídas*, de Enrique Ricardo Garet (1900-1979) (Rocca, 2009: 1-2).

Este culminante 1927 es precisamente el año en que Rodríguez Pintos se marcha a Europa. El poeta, que había manifestado en su primera producción no solo la reacción del postmodernismo sino también algunos rasgos prevanguardistas, cumplirá en Europa, en estrecho contacto con los creadores vernáculos, uno de los momentos —a nuestro juicio— culminantes de su trayectoria: cuando permite que su acabada técnica, ella sí deudora del modernismo, se deje invadir por las imágenes audaces y los impulsos irracionales promovidos por el surrealismo (capaces de quebrar las armonías, y además en el marco de una megalópolis como París, donde se vivían como auténticos), logrando textos de marcada profundidad y transformadora mirada poética.

Pintos dejaba atrás, en su partida, un país que prolongará hasta la entrada de los años 30 su época de bonanza cívica y económica, acompañada en lo literario por nuevas manifestaciones de la vanguardia, como el segundo poemario de Ferreiro, *Se ruega no dar la mano (Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas)*, de 1930, e incluso, el mismo año, el mucho más moderado, *La rosa de los vientos*, de la propia Juana (ante el desconcierto de la crítica y sus lectores).

El Uruguay del Centenario de la Constitución de 1930, enfrentado a la crisis mundial capitalista inaugurada en 1929 y a la dictadura de Terra, despierta de su sueño de “Suiza de América” e inicia un nuevo y ensimismado período en su literatura —carente, al igual que el anterior, de conciencia generacional—, donde cada uno de sus integrantes, según la entonces joven mirada del 45: “[...] diseñó un mundo lírico propio, [...] alzó el lirismo a la más alta categoría de lo literario y vivió (vive) en olor de poesía. No cabe hablar ahora de sus méritos individuales. Baste considerarlos como equipo, como grupo generacional; ellos señalaban hacia 1940 el rumbo, fijaban un patrón de poesía exquisita y pura, trascendida” (Rodríguez Monegal, 1954).

En París, mientras tanto, Carlos Rodríguez Pintos se sumerge con la nueva década en un aún bullente y optimista clima creativo y experimental, en contacto con los artistas europeos, los

jóvenes del 27 español —alborozados por la llegada de la Segunda República— y los hispanoamericanos que cumplen, como él, el anhelo de vivir en el “centro del mundo”; de allí saldrá cuando la Guerra Civil Española ya hacía un año que había estallado y las sombras de la Segunda Guerra Mundial se ciernen sobre la Ciudad de las Luces.

Su etapa postmodernista y prevanguardista, y aquella marcada en Europa por las vanguardias sufren, por tanto, dos destiempos en el campo literario nacional. La primera, además de ser poco abundante, se difunde en libro muy tarde, cuando sus aportes ya no eran novedosos, y la segunda transcurre lejos (cuando la lírica uruguaya posterior al Centenario iniciaba su arduo camino en la “poesía pura”) y, aunque fue publicada junto a la anterior al regreso del autor y reconocida en su momento con galardones y críticas favorables en la prensa, fue luego relegada en cierto modo a la “prehistoria” de su obra.

La composición y recepción lectora de los primeros poemarios. El juicio del autor

La casa junto al mar fue compuesto de 1916 a 1918 (esto es, cuando Pintos cuenta entre 21 y 23 años), y *El sol, el mar y yo*, de 1920 a 1922 (desde los 25 a los 27 años) (Echevarría, op. cit.: XLIV).

Ambos poemarios permanecieron largos años inéditos en libro, hasta su incorporación a la citada *Antología poética* realizada por el autor, publicada en 1940 por la editorial chilena Zig-Zag, con un consagratorio prólogo de Alberto Zum Felde titulado “Presentación al público hispanoamericano” (muy valorado por el propio poeta).³⁶

No obstante, solo una tercera parte de esta producción —una cantidad por cierto exigua— conoció la publicación en la prensa (básicamente a partir de 1920), y en dos antologías contemporáneas; la segunda, con vocación rioplatense.³⁷

³⁶ Rodríguez Pintos afirmó en 1963: “No puede haber otro mejor” (en Bombal, entrev. cit.).

³⁷ *Parnaso uruguayo 1905-1922* (selecc. de Antonia Artucio Ferreira), Barcelona: Ed. Maucci, 1922 (Segunda parte —que incluye autores “novísimos”—, con el poema “Si yo fuera un granito de arena”, de *La casa junto al mar*, p. 316), y *Antología de la moderna poesía uruguaya 1900-1927* (seleccionada por Ildefonso Pereda Valdés, con “Palabras finales” por Jorge Luis Borges), Buenos Aires: El Ateneo, 1927. Pintos está incluido en la sección “Poetas Novísimos”, con “Hermano-Espantapájaros”, pp. 192-193.

En efecto, algunos diarios y publicaciones culturales de la época —caracterizadas tanto por un “discreto eclecticismo convencional característico de esa transición” (Zum Felde, 1985: 13) como por sus puertas abiertas a la lírica— recibirán las poco abundantes colaboraciones de nuestro autor. A ellos se unen también otros medios del exterior.³⁸

Esta presencia en la prensa uruguaya y americana, y en una selección nacional en compañía de nombres contemporáneos relevantes, nos indica que el medio intelectual había reconocido la labor del incipiente artista.

Tal recepción no incluyó —hasta lo que alcanza esta investigación— la reseña crítica en libro, seguramente debido a la publicación dispersa de los textos y la pronta partida del autor. La excepción es el artículo: “Carlos Rodríguez Pintos”, de Raúl Mones, en la *Historia sintética de la literatura uruguaya*, de 1931, dentro del apartado “Poetas postmodernistas”, donde el crítico admite conocer apenas seis de los poemas pintianos, de los que únicamente tres pertenecen a la primera etapa (“Hermano espantapájaros”, de *La casa junto al mar*, “La fiesta de los ojos” y “Un canto de vida”, de *El sol, el mar y yo*). El artículo no brinda ningún aporte caracterizador y significativo acerca del precoz perfil independiente del modernismo del poeta pero posee el mérito de ubicarlo literariamente en forma temprana (aunque aplicando al término “postmodernismo” un criterio mucho más laxo que el actual).

³⁸ A continuación, exponemos nuestro relevamiento de la obra juvenil de Pintos en la prensa:

- * *Lumen* (Revista del *Colegio Uruguayo*, 1913: “Campanas lejanas” [prosas líricas no recogidas en libro].
- * *Juvenia*, Montevideo, n.º 4, septiembre de 1917, p. s/n.: “Philae” [poema no recogido en libro].
- * *Pegaso*, Montevideo, año IV, n.º 27, septiembre de 1920, pp. 125-126: “La tienda de los negros”.
- * *Los Nuevos*, Montevideo, año I, n.º 4, 1920, p. 5.: “Convencimiento” [“El hombre y el perro”].
- * *Almanaque sanducero*, Paysandú, 1920, p. 81: “Yo en la ciudad”.
- * *El Telégrafo*, Paysandú, 1920: “Si yo fuera un granito de arena”.
- * *Revista Nueva Era*, Buenos Aires, 1920: “Tardecita”.
- * *Revista Nueva Era*, Buenos Aires, 1920: “A un amigo siempre triste” [poema no recogido en libro].
- * *Revista Los Nuevos*, Montevideo, año I, n.º 6, diciembre de 1921, pp. 6-7: “Hermano espantapájaros”.
- * *Revista Mundo Uruguayo*, 1923 [con el seudónimo de “Carlos de Málaga”]: “Tríptico de la sangre” [tres sonetos no recogidos en libro].
- * *Revista El Hogar*, Buenos Aires, febrero de 1924: “Convencimiento”.
- * *El Imparcial*, Montevideo, 24 de septiembre de 1924: “La fiesta de los ojos”.
- * *Revista Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, tomo X, n.º 11, mayo de 1925: “Un canto de vida”, p. 168 (publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1924, y enviado a Costa Rica por Henríquez Ureña).

En el prólogo de Echevarría a *Camposecreto*, se indica también la presencia de textos del autor en el diario *El País* y las revistas *Anales*, de Montevideo, y *Atlántida*, de Buenos Aires (Echevarría, op. cit.: XI).

Paralelamente, documentos contemporáneos registran el trato amistoso de Rodríguez Pintos con voces consagradas como la de la María Eugenia, desde fines de la década del 10, y a partir de los 20, de Juana de Ibarbourou (Echevarría, *ibídem*: XI), solo tres años mayor que él pero prontamente reconocida por *Las lenguas de diamante*, de 1919.³⁹

Sin embargo, en definitiva, la falta de soporte en un libro autónomo perjudicó a esta obra juvenil, ya que la condenó a una recepción lectora dispersa, a la falta de unidad e inserción nítida dentro de la producción postmodernista y al vacío crítico posterior en cuanto a sus aportes. Pintos se ausenta del país y recién en Europa empieza a publicar en libro sostenidamente; lo hará por primera vez en Uruguay poco antes de su regreso con *Distancias y un Poema en el Océano*, en 1937,⁴⁰ por lo que su integración plena en la escena literaria nacional es tardía (a sus 42 años), y sus primicias autorales, cuando son publicadas en 1940, no dejaron de resultar, según se adelantó, “a destiempo” (histórico y artístico).

Uno de los pocos y grandes amigos de juventud de Pintos, el periodista Octavio Ramírez, nos aclara los motivos de lo escaso de su producción y de su ausencia en libro en un joven que gozaba de buena posición económica:

“[...] era un muchacho distinto a los demás. Vivía casi encerrado; tenía un núcleo muy contado de amigos [...]. Escribía versos, que luego rompía, sin leerlos a nadie. Algunas veces me leía otros, [...] que, unos días después, me declaraba [...] que no eran la poesía que él aspiraba a realizar. Así hizo y deshizo su obra, no sé cuántas veces. [...] Cierta vez, [...] me dijo que iba a publicar tres libros. Podía hacerlo, porque le sobraba material para mucho más. Me describió cómo iba a

³⁹ En el archivo “María Eugenia Vaz Ferreira”, de la Biblioteca Nacional, se conserva una afectuosa carta de Pintos (sin fecha, pero anterior a su partida a Francia, ya que la poeta falleció en 1924), la cual revela la cercanía del vínculo: “Mi grande amiga: no puede usted imaginar mi contrariedad al saber que me había hecho Ud. el honor de una visita y no me había encontrado en casa. [...]. Si necesita Ud. de mí, no tiene más que ponerme dos palabras [...] y estaré en su casa encantado de poder servirla. La saludo con el afecto y la admiración que Ud. ya conoce bien”; versión electrónica: <http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/omeka/items/show/193>. Con respecto a Juana, la mutua admiración pudo desarrollarse de modo más contundente a través del tiempo: Pintos le dedica “La fiesta de los ojos”, de *El sol, el mar y yo*, y *Canciones del niño de cristal*; Juana realiza el madrinazgo de la obra del autor en la prensa y le dedica sus poemas, “Primavera” (“Al exquisito poeta Carlos Rodríguez Pintos en retribución a su delicado y bello mensaje primaveral”), en *Ariel* (Montevideo, año I, n.ºs 4-5, noviembre de 1919, pp. 184-185), “La sed”, de *Raíz salvaje* (1922), en *La Cruz del Sur* (Montevideo, año I, n.º 3, 15 de junio de 1924, p. 8) y el citado ensayo “El uruguayo Carlos Rodríguez Pintos” (que será también el epílogo de *Camposecreto* en 1961).

⁴⁰ *Distancias y un Poema en el océano*, Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1937.

distribuir los versos, que, en su mayor parte yo conocía [...]. Se fue de Montevideo sin publicar ninguno”.⁴¹

El propio Rodríguez Pintos dejó también la imprescindible constancia de su voluntad de publicar en libro, que, más allá de su no concreción, nos define a un escritor que se asume como tal, distante del “joven que escribe versos” y los envía a los medios de la época como un adorno social. El proyectado volumen hubiera estado encabezado por un breve poema de María Eugenia (un detalle no menor en quien fuera reacia a los “compromisos”), dedicado al autor en 1920. Así lo afirma el poeta en la “Segunda Parte” de su *Camposecreto*: “Estos dulces versos de María Eugenia fueron escritos para un libro que nunca se publicó. Vayan hoy prologando esta segunda parte, en homenaje a una amistad inolvidable. 1959” (Rodríguez Pintos, 2012: 121).⁴²

Nuestra investigación no ha logrado determinar cómo hubiera estado compuesto ese libro “que nunca se publicó”. En el plano conjetural: Pintos puede referirse tanto a *La casa junto al mar*, por entonces un proyecto “ya terminado” —para el que había imaginado en principio un título distinto, según veremos en el apartado correspondiente—; *El sol, el mar y yo* (que estaba gestándose); la unión de ambos, o esta misma unión con otros poemas indeterminados. Nuevas investigaciones quizás puedan arrojar luz sobre este punto.

Sea como fuere, sus poemarios juveniles surgen ante el lector actual casi como “novedades”, si los comparamos con otros ya canonizados dentro de las diversas vertientes surgidas

⁴¹ Conferencia dictada en el Club Oriental de Buenos Aires en 1940 (recogida por la prensa uruguaya en el artículo “La presentación de un poeta”, conservado por el hijo del poeta en un recorte sin datación).

⁴² Significativamente, la no demasiado demostrativa María Eugenia había escrito estos versos en un álbum de Pintos —publicados en su momento en la revista *Pegaso* (Montevideo, año IV, n.º 26, agosto de 1920, p. 61)—, que exceden largamente el texto de compromiso y están impregnados en cambio de afecto (y también del característico desencanto vital de la autora):

Pides que vuele mi numen
sobre tu página blanca...
Me volveré mariposa
para unirme a tu esperanza.
Y aunque el afán de esta noche
en ti se extinga mañana...
hacia el infinito, estrechos,
irán en la misma ráfaga,
el soplo gris de tu olvido
y el polvo azul de mis alas...

a partir del declive del modernismo; entre los más frecuentados: los que guardan mayores lazos con él, *Las lenguas de diamante* y *Raíz salvaje*, de Juana, claro está, los nativistas de Silva Valdés e Ipuche, o los francamente vanguardistas.

Rodríguez Pintos, en la “Introducción” a la *Antología* de 1940 a su cargo (que se reitera en *Camposecreto*), explica los motivos de la inclusión de estos textos tempranos:

[...]

Un poeta, en tanto que poeta, no alcanza a “explicarse” por otro medio que por el de sus versos: la sola confidencia que le está permitida.

[...]

Haciendo callar un pudor artístico, perfectamente legítimo, entrego mis primeros versos.

Acepto esta actitud mía como un deber, y porque creo que el espectáculo de la evolución de un poeta, cualquiera sea su valor, y en cualquier sentido que ella se realice, puede ser de algún interés para aquellos que, en nuestro mundo lírico de hoy, traen consigo la fatalidad espléndida de la poesía (Rodríguez Pintos, 2012: 5).

Según se desprende de lo anterior, el autor presenta sus poemarios juveniles únicamente por razones de ética intelectual, vinculadas a su creación artística. Justifica su inclusión en el “deber” (esto es, en toda antología deben aparecer también las primeras creaciones, y no solo las maduras), y porque “puede ser de algún interés” para otros que, como él, conciban la poesía una misión vital. Pintos otorga a estos textos, entonces, un valor testimonial y ejemplarizante en la “evolución” de su creación. En sus palabras, esta aparece entendida como un exigente camino que, desde que es evolutivo, implica los tanteos iniciales, sin los cuales los logros posteriores no podrían entenderse. Pintos, además, considera a la obra poética el único testimonio válido y autosuficiente, con respecto a cualquier acercamiento biográfico y referencial (esto, siguiendo la concepción de la “poesía pura”, de raíz postsimbolista, “concebida como un absoluto, expurgada de todo lo que no es ella misma, celosamente cultivada, fielmente adorada durante toda la existencia del poeta”; Paternain, op. cit.: 372). En este sentido, el subtítulo de *Camposecreto: Vida poética*, sustituye el previsible “obra” por “vida”: es decir, la vida volcándose en la poesía, y viceversa, en una unidad indisoluble que se identifica con el destino.

Dentro del marco conceptual ya explicado del libro único y “en marcha” practicado por Pintos y varios poetas postsimbolistas, los argumentos brindados en el metatexto previo acerca de la inclusión de los primeros poemarios parecerían suficientes.

Sin embargo, y sin que dudemos en lo esencial del planteo, es imposible descartar un íntimo aprecio del autor por ellos (no exento de las inevitables objeciones retrospectivas), toda

vez que los encuentra dignos de ser antologizados en más de una oportunidad (algo que no sucedió, en cambio, con otras composiciones éditas en la prensa que lograron salvarse de su extrema autocrítica). Consideramos, entonces, que nos encontramos frente a la clara conciencia del creador del valor intrínseco y no solo testimonial de los poemarios en relación al resto de su obra.

Estos primeros versos (en especial, los inaugurales de *La casa junto al mar*), tan llamativos en su distanciamiento del omnipresente modernismo, revelan una inusual certeza en un escritor novel —que va de la mano con su determinación implacable de deshacerse de los menos logrados—, así como un oído abierto a las nuevas propuestas estéticas. Y repasemos el año en que estos poemas empiezan a componerse: 1916. Es decir, cuando apenas despuntaba lo que luego se llamaría la generación del 17. Esto otorga a Rodríguez Pintos, a nuestro juicio, una ubicación tempranísima y de avanzada en el aún informe postmodernismo uruguayo.

Un aparte en busca de raíces

¿No hubo nunca entonces resabios modernistas e incluso de romanticismo tardío en el joven escritor? Así lo haría pensar la simple lectura de *La casa junto al mar*. En este sentido, resulta inapreciable el acceso a su libreta con textos inéditos, la que nos muestra la casi inevitable convivencia de las composiciones del primer poemario con otras de carácter modernista. Veamos, en este sentido, un fragmento de “Horas locas” (de 1914), de marcada atmósfera simbolista y conformado por rigurosos endecasílabos con rima consonante alternada, que recuerda al Herrera y Reissig de “Los parques abandonados”:

Fue una tarde lila enrojecida,
que en silencio al Poniente agonizaba.
Muda y grandiosa, por sangrienta herida,
en el inmenso azul se desangraba...

[...]

Fue un murmullo de pasos escondidos,
fue una virgen, de túnica velada...
Fue un mirage de llamas encendido,
fue una ilusión... y fue una carcajada...!

El poema citado es aún dos años anterior al inicio de la composición de *La casa junto al mar*, pero el que expondremos a continuación, “Friso (al modo ático)”, de 1916, es ya estrictamente contemporáneo, y sigue fielmente al Rubén Darío de *Prosas profanas* en sus rotundos alejandrinos y la descripción al modo parnasiano de una escena “griega”:

Es muy viejo el Palacio de la Hélade arcaica
y son suaves las liras y las flautas de Jonia.
Bajo el pórtico antiguo de alabastro y de ónix,
siete vírgenes cantan la canción cirenaica.
Pebetero de mirra sobre un trípode erguido.
En un ánfora clara vino rubio de Naxos.
En un vaso corintio vino rojo de Chipre
y en la alfombra de mármol... un efebo dormido.

[...]

Incluso en 1917 aparece en la prensa un poema titulado “Philae” (quizás el primero publicado por el autor), dedicado a la “Condesa Ada de Litoff” (aristocratizante y muy novecentista seudónimo de la poeta compatriota Amanda Velazco),⁴³ que alude a la isla egipcia de File —dedicada antiguamente al culto de Isis—, y sigue la línea exótica y parnasiana de “Las clepsidras”, de Herrera y Reissig (en una rigurosa alternancia de pentasílabos, hexasílabos y endecasílabos en cada uno de sus cinco cuartetos):

Iconoclastas
los siglos han pasado
derribando los ídolos soberbios
del templo abandonado.

[...]

Y entre las ruinas
muy tristes y muy frías,
oficia en cada noche un Ibis negro
en enfermas orgías.

⁴³ En *Juvenicia*, Montevideo, n.º 4, septiembre de 1917, p. s/n. El poema aparece fechado el 24 de julio de ese año. En esta escenografía preciosista y decadente se rescata un dato interesante: su epígrafe es una cita de Walt Whitman: “La palabra, lamentación pasa en el aire”, que demuestra en Pintos la lectura contemporánea de un autor muy presente en la vitalidad y energía de sus primeros poemarios.

El viejo Nilo
soberbiamente huraño
arrástrase hasta el templo que agoniza
en holocausto extraño.

[...]

Para matizar y volver aún más complejo el panorama, el autor plasmó en su libreta otros poemas que se apartan francamente del modernismo pero también, al mismo tiempo y de modo absoluto, de los optimistas y afirmativos de *La casa junto al mar*. En las hojas ya centenarias y bien conservadas aparecen dos textos del mismo 1917, personales y sentidos, donde es evidente la búsqueda de una voz propia en la sobriedad e intimismo de su planteo. En el aspecto externo, la construcción, mucho más libre, abandona el arte mayor y se vuelca a los heptasílabos y la rima asonante contigua o alternada con versos sueltos. El primero está sin titular, y el segundo, “Oración”, revela connotaciones religiosas y metafísicas:

Y mis cantos son mansos
como besos de enfermo
como manos de ciego.

Y en el jardín antiguo
de mis horas de ensueño
son grandes aves blancas
mis pájaros de fuego.

Mi lámpara está enferma
Señor, yo tengo frío
Mi lámpara está inquieta.
Señor, yo tengo miedo

Mi lámpara enmudece
Señor, yo ya no veo
Mi lámpara está muerta
Señor, y yo me muero

Valga el brevísimo esbozo previo de crítica genética para observar las líneas poéticas germinales de un poeta muy joven y por ello indeciso; una de ellas abandonada (la acendradamente modernista) y la otra continuada (la contenida y sugerente), con sucesivas transformaciones, en su segunda etapa creativa, e incluso durante la trayectoria posterior. En este sentido, resulta muy acertado el juicio de Andrés Bello: “A partir de sus dieciséis años

[Pintos] compuso con prolija caligrafía sonetos endecasílabos⁴⁴ y relatos cortos fechados de 1911 a 1917. La prematura escritura muestra una notoria vocación y en ella se delinearán algunas características futuras” (Echevarría, op. cit.: IX).

Y he aquí el hecho central, en lo que concierne a la ubicación de la obra de Rodríguez Pintos en nuestra literatura: a pesar de contar con numerosos poemas manuscritos, el poeta decidió entonces solo dar a conocer por la prensa (con excepciones como “Philae”, en un medio efímero y pequeño, y algún otro texto que señalaremos) los que integrarían definitivamente *La casa junto al mar* (los de *El sol, el mar y yo* pertenecen ya a los años 20, en que el apartamiento local del modernismo estaba consolidado). Esta decisión implica el juicio de valor y la voluntad consiguiente en cuanto a la difusión de un sector específico de su obra: justamente aquel que propone una nueva concepción poética, y resiste aún airoso la lectura, cien años después.

Este discernimiento y elección tempranos revelan el convencimiento de Pintos sobre su planteo estético, y una toma de posición en relación a la producción reinante (que expondremos en el siguiente apartado). Siguiendo la tónica del postmodernismo local, su reacción no implicó una crítica explícita como la de otros autores del continente —piénsese en el mexicano Enrique González Martínez y su soneto “Tuércele el cuello al cine”, de 1911, o el argentino Ricardo Güiraldes, y *El cencerro de cristal*, de 1915—, pero posee sobrada contundencia textual.

El contexto literario nacional y rioplatense de *La casa junto al mar*

La necesidad de un cotejo comparatista de *La casa junto al mar* con otras producciones nacionales, con vistas a la fundamentación de su precisa ubicación literaria, nos llevó a la larga búsqueda de textos poéticos estrictamente contemporáneos de autores reconocidos y ya integrados al canon postmodernista, de la que solo ofreceremos —de modo deliberado— dos ejemplos muy alejados en su estética. El primero, de un integrante del 17, Fernán Silva Valdés, y el segundo, de uno de los primeros exponentes de nuestra vanguardia, Ildefonso Pereda Valdés.

⁴⁴ Además de sonetos, y según en parte se adelantó, se presentan variadas estrofas (tercetos, cuartetos, cuartetas, octavas...) y métricas, en distintas combinaciones, que demuestran el gran dominio técnico del precoz poeta.

La segunda estrofa de “A nadie”, de Silva Valdés, escrito para una publicación periódica en 1917⁴⁵ —el último año de datación de los poemas pintianos sin publicar—, alcanza para descubrir su decadentismo totalmente perimido, que hace difícil reconocer en él al poeta que se atrevió poco después (junto a Ipuche) a unir el tema campero con el ultraísmo. Su simple lectura, sin más, marca la distancia que separa este poema de los que Pintos escribía en esos años para *La casa junto al mar*:

[...] yo pude en los pliegues de mi alma envolverte,
y en mis templos fastuosos levantarte un altar;
y en las horas del Tedio, cuando ronda la Muerte
tras las puertas vidrieras que se nublan de frío,
arrancarte a las garras del Dragón del Hastío
con los crócalos rojos de mi ardiente besar;
y pensar que en mis manos he tenido mi Suerte
como un pájaro raro que he dejado volar...

El propio Silva Valdés ubica incluso con precisión el comienzo de su gradual abandono del modernismo, según explica Arturo Sergio Visca en el “Prólogo” a la *Antología* del poeta:

En su *Autobiografía*, Fernán Silva Valdés afirma que el primer poema que muestra indicios de su cambio en la actitud poética es “Paseo por el campo”, escrito en 1919 y mantenido inédito hasta su inclusión en dichas páginas autobiográficas. Es, sin lugar a dudas, un poema que está ya muy lejos del modernismo de *Ánforas de barro* [1913] y *Humo de incienso* [1917]. Y aunque no se ubique estrictamente dentro de la línea del nativismo hay ya atisbos de él, y el poeta elabora elementos de su propia realidad circundante (Visca, 1966: X).

Al mismo tiempo, parecidas conclusiones nos ofrece el cotejo con el primer poemario de Pereda Valdés: *La casa iluminada*, de 1920. Se muestra en él un discurso más directo y alejado de la retórica modernista; sin embargo, la mayoría de los textos posee un marcado confesionalismo, impregnado a menudo de melancolía reflexiva, alejado del tono vital y afirmativo (más cercano a la vanguardia) de Rodríguez Pintos, tal el siguiente, que da nombre al libro:

⁴⁵ En *Anales Mundanos*, Montevideo, n.º 25, noviembre de 1917, p. 26. Hemos accedido, para que el cotejo adquiriera mayor contundencia y evitara todo forzamiento, a otros textos incluso posteriores al de 1919 que Silva Valdés reconoce como el primero suyo que se apartó del modernismo y ellos muestran todavía las vacilaciones características de los períodos transicionales: renovación en “El sauce” (*Ariel*, Montevideo, año I, n.ºs 6 y 7, enero de 1920, p. 243) y resabios de la estética modernista en los “Poemas en prosa”: “Sola”, “La pena” e “Impresión” (*Pegaso*, año III, n.º 21, marzo de 1920, pp. 323-325).

Casa, almacén de mi dicha
entre tus paredes
he ido tejiendo mis horas
de felicidad y de ventura.
¡Cuántas alegrías
volaron por tus ventanas!
y ¡cuántas desdichas
entraron para no salir
sino por la puerta de la desesperanza—!
Siempre serán tus paredes ¡Casa mía!
un almacén de mis días.⁴⁶

En vista a lo expuesto, en la reacción local al modernismo, los versos pintianos de *La casa junto al mar* aparecen, a nuestro juicio, a manera de proa de la renovación. A ello no son ajenos, evidentemente, el atento y sensible lector que Rodríguez Pintos siempre fue, su indeclinable rigor estético y, en especial, la posibilidad de vivir “de primera mano”, en dos polos culturales como La Plata y Buenos Aires, los vientos de cambio que surgieron allí en forma temprana, y que expondremos a continuación.

En primer lugar, abordaremos la corriente del sencillismo, que nació en Argentina hacia mediados de la década de 1910, liderada por Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), como respuesta, precisamente, a un modernismo ya en franco declive, con su repertorio de símbolos desgastados, la reiteración de las atmósferas crepusculares en alusión a estados indefinidos y angustiosos del yo, el “spleen” de herencia romántica, el decadentismo y el preciosismo del lenguaje. El autor emblemático de este movimiento en Argentina había sido el multifacético Lugones, quien por esas fechas estaba en el apogeo de su prestigio (y mostraba él mismo cierta voluntad de cambio con su *Lunario sentimental*, de 1909). El sencillismo fue recibido entonces como una novedad absoluta. Como afirma Adolfo Prieto, con respecto a esta tendencia:

Los primeros libros de poemas de Baldomero Fernández Moreno, los que van desde *Las iniciales del Misal*, 1915, hasta *Aldea española*, 1925, dieron origen a la acuñación del término “sencillismo”, prontamente extendido, con relativo éxito, para designar una tendencia de la que participaron algunos autores del mismo período. En Fernández Moreno, el sencillismo vino a significar, fundamentalmente, una visión intimista y directa de la realidad cotidiana, y un desaliño formal, una despreocupación en el manejo de los recursos expresivos rayana, con frecuencia, en el prosaísmo. [...] En un ambiente aún dominado por la retórica del modernismo, impresionó por su aire despojado, por la ternura, y la suave ironía con que el poeta destacaba hechos y circunstancias de la realidad inmediata (Prieto, 1969: 58 y 144-145).

⁴⁶ Ildefonso Pereda Valdés, *La casa iluminada*, Montevideo: Ed. Los Nuevos, ed. de 1922, p. 17.

Pero, como destaca Prieto en otro sector de su texto, el sencillismo no significó una rebelión deliberada al modernismo en cuanto tal (tan es así que *Las iniciales del misal* aparece dedicado a Rubén Darío) sino la búsqueda de un nuevo lenguaje que se apartara de las fórmulas aceptadas y consagradas. Jorge Luis Borges, 25 años después de la publicación de este libro, en un artículo de prensa del 14 de junio de 1940, reconocía su importancia capital como punto de inicio de una nueva época (a despecho de su inicial visión negativa al regreso de España en 1921):

“Había otra cosa en las páginas [de *Las iniciales del misal*], otra cosa más verdadera que un manifiesto y más memorable que un ismo: esa otra cosa era la voz de Fernández Moreno. Este, después de saludar a Rubén Darío en su dialecto de astros y rosas, había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor” (Borges, 2011: 184).

La contundente afirmación de Borges evidencia el poder transformador del sencillismo en la literatura argentina de entonces, que llegaría rápidamente a Uruguay, dada la cercanía geográfica y cultural de los países y la fluidez de sus comunicaciones.⁴⁷ Esta tendencia, fácilmente reconocible en los primeros libros de Juana de Ibarbourou, es evidente también en la obra pintiana inicial.

Varios caracteres de *Las iniciales del misal* vuelven clara la filiación de los textos de Pintos con el sencillismo. Pero aunque comparten la misma apelación a “las cosas por su nombre”, la descripción visual y enumerativa de pequeñas escenas íntimas y cotidianas del yo lírico, la visión ingenua y abierta sobre seres y objetos circundantes y el coloquialismo, los poemas del argentino aparecen mucho más apegados a una visión nostálgica del pasado, a un estremecimiento sentimental en las figuras familiares: la abuela, los padres, los hermanos, y los rincones amados. Del mismo modo, la atmósfera es pausada, menos vibrante y vital, y mucho más añorante y propensa al lamento por lo perdido (incluso en la sección titulada “En la ciudad” —y en el siguiente libro del autor, *Ciudad*, de 1917—, se muestra el desconcierto ante la gran urbe

⁴⁷ Afirma Ida Vitale: «Fernández Moreno, el mejor representante del “sencillismo” argentino, no solo aparece frecuentemente en la revista [*Los Nuevos*], en este momento de gran amistad literaria rioplatense, sino que recibe el terso elogio de un artículo de Morador [...]. *Pegaso*, que dirigen Pablo de Grecia y José Ma. Delgado se propone ser más ecléctica, pero también allí prima el sencillismo» (Vitale, 1968: 321). Adviértase, al respecto, que el primer poemario pintiano fue culminado dos años antes de la aparición de *Los Nuevos*, en 1920.

indiferente, donde la voz poética es un paseante solitario que observa sin integrarse, como el “flâneur” baudelairiano; Monteleone, 1986). Leamos uno de los primeros poemas de *Las iniciales del misal*, “Habla la madre castellana”:

Estos hijos, dice ella,
la madre dulce y santa,
estos hijitos tan desobedientes
que a lo mejor contestan una mala palabra...

En el regazo tiene
un montón de tiernísimas chauchas
que va quebrando lentamente
y echando en una cacerola con agua.
[...]

Silencio.
Al quebrarse las chauchas
hacen entre sus dedos pálidos
una detonación menudita y simpática.

(Fernández Moreno, 1915: 4.)

Los poemas pintianos, en su mayor parte, se ven mucho más despojados de este tono sentimental; desbordan de ansia de goce del presente juvenil, y su actitud es cercana al desenfado, humor y desafío vanguardistas. Algunas de sus imágenes parecen incluso anunciar el ultraísmo en su originalidad despegada del referente (con el consiguiente extrañamiento resultante), y aunque se deslizan entre ellas la anécdota y las frases medianeras que el ismo luego importado por Borges y Gironde desechó, planea en ellas algo de la futura propuesta. Por otra parte, en este ámbito fresco, la ciudad apenas aparece, y solo tangencialmente, a modo de lejano marco referencial, como la “ciudad oscura”.

En el temprano marco argentino de reacción al modernismo, el mismo año de publicación de *Las iniciales del Misal*, 1915, otro autor hacía conocer un libro de poemas y prosas breves que se rebelaba desafiante, en medio de sus contradicciones: Ricardo Güiraldes y *El cencerro de cristal*. Nos encontramos ante una obra claramente transicional, caracterizada certeramente por Jesús Peris Llorca como:

[...] parcialmente fallido, irregular, que a veces casi caricaturiza el gesto del que nace, a veces reiteradamente rubendariano, o más precisamente lugonesco —por eso a Lugones no le gustó nada, porque era en parte un hijo no deseado de su *Lunario sentimental*. Pero al mismo tiempo va más allá. Bien pertrechado con su alma de proa es más vanguardista de lo que Leopoldo Lugones lo sería nunca, y no solo por atreverse a mezclar el verso y la prosa, a romper con el metro y con la

rima, sino, por ejemplo, por su agudísima y problematizada percepción desde el lugar en tránsito desde el que se habla, [...] por hacerlo a través de metáforas fragmentarias superpuestas, por ir más allá del significado literal e instalarse por momentos de manera gozosa en la superficie misma de las palabras, por explorarla torciendo y estirando la sintaxis y la morfología, por diseñar la poesía y la literatura como una forma de vida (Peris Llorca: 2011).

Aunque, en base a lo recién expuesto, no todos los textos de Güiraldes presentan igual nivel de desafío (dado que son la expresión de un momento de inflexión, cuando declina un discurso poético y asoman otros nuevos), el libro constituyó un auténtico escándalo y motivo de burla para el desconcertado lector común o especializado de la época. He aquí unos de sus poemas más rebeldes, “Luna”, donde se produce la demolición de uno de los elementos sacralizados a partir del romanticismo, junto a imágenes que anuncian el ultraísmo y recogen el desenfado y humorismo vanguardistas:

[...]

Surtidora de falsas purezas. Frígido ovillo.
Pulcro botón de calzoncillo.
Nadie te teme; todos te quieren. Inofensivo bollo de harina sin importancia.

[...]

Luna, muerte, maleficio
gorda madama del precipicio.

[...]

Mundo maldito,
me importa un pito.

(Güiraldes, 1915: 85-86.)

La lírica primeriza de Rodríguez Pintos (y aun la posterior, que se desarrolla en Europa), nunca muestra este nivel de desafío y desplante desmitificador. Pero sí se atreve a emplear imágenes alejadas del referente —según apuntamos antes—, en especial de tipo visual (como ocurre en Güiraldes), que aunque no revulsivas, bordean a veces el humorismo y resultan novedosas para el momento; presenta parecida tendencia al fragmentarismo y a la sucesión de instantes que dan cuenta de la rapidez y el ritmo de la hora; evita el sentimentalismo y se “planta” frente al lector en forma rotunda y en ocasiones impositiva. Por otra parte, el poemario inicial cuestiona el rol trascendente y solemne del poeta modernista con suave burla autocrítica y su voz juvenil no es una que “invite” al receptor a compartir la confidencia, el recuerdo, el lamento o la confesión, y mucho menos los sondeos metafísicos: le pone ante sí un mundo visual y categórico,

donde la subjetividad aparece pero siempre en un sentido positivo —exponiendo apenas en dos textos el temor ante un futuro de soledad— pero sin alcanzar incluso allí la auténtica intimidad o una referencialidad estremecida.

En la obra de Pintos, además del influjo de los cambios que ocurrían en su “segunda tierra” de juventud, Argentina, resulta evidente la apropiación del derroche energético y afirmativo, el hambre de goce de los dones de la vida, del estadounidense Walt Whitman (1819-1892), cuya obra ejerciera enorme influencia en la poesía occidental y se hace presente en el nacimiento de las vanguardias históricas (como el futurismo italiano y su incorporación al ámbito artístico del mundo de la máquina, que tenía en Estados Unidos uno de los centros fundamentales en el área capitalista; de Torre, 1965: 136-137).

El hispanista John Englekirk señala en un temprano artículo de 1947 el impulso fundamental que supuso también Whitman en los nuevos poetas de las dos primeras décadas del siglo en Hispanoamérica, para despegarse del hegemónico modernismo:

[...] el verdadero significado del arte y del mensaje del Gran Viejo no llegó a ser plenamente comprendido en la América española sino hasta que se iniciara la reacción contra el pesimismo finisecular, contra el verbalismo musical y decorativo, y contra la actitud aristocrática y anti-social de esa fase del modernismo que se iba a denunciar como rubendariana. [...] desde principios del siglo Walt Whitman ha venido a ser una de las promesas espirituales y estéticas que más hondamente han conmovido el arte y el corazón de la juventud hispanoamericana (Englekirk: 39).

Englekirk, además, resalta la importancia que tuvo en este aspecto la traducción del inglés de la obra de Whitman realizada precisamente por un uruguayo, Álvaro Armando Vasseur (1878-1969), en 1912.⁴⁸

[...] Vasseur ocupa, pues, un lugar primordial en el caso de Whitman en América, habiendo sido el primero en ofrecer al público hispano una colección de versos de Whitman en español y uno de los primeros poetas hispanoamericanos en rebelarse contra el modernismo (ibídem: 40).

Y precisa más delante en su artículo:

⁴⁸ Walt Whitman, *Poemas* (tr. y pról. de Álvaro Armando Vasseur), Montevideo: Claudio García Ed., 1912.

De los postmodernistas es Sabat Ercaasty el poeta que quizá más se parece a nuestro Whitman. E indudablemente también a él, así como a Vasseur se le debe no poca de la admiración por Whitman que han sentido otros uruguayos, Fernán Silva Valdés y Juan Parra del Riego, entre ellos, por citar solo dos (ibídem: 42).

El sol, el mar y yo presenta aun mayor apropiación del brío desbordado de Whitman que *La casa junto al mar* —no casualmente, uno de sus poemas está dedicado a Parra del Riego, hijo adoptivo de Uruguay, y uno de nuestros whitmanianos más reconocidos—. Es por ese motivo que estudiaremos especialmente la herencia del estadounidense en la obra pintiana en dicho poemario (al par que marcaremos sus puntos de contacto con la lírica de Parra).

* * *

La casa junto al mar

El primer título pensado por Rodríguez Pintos para este poemario fue *Un hombre junto al mar*.⁴⁹ El cambio, aunque pequeño, no deja de ser significativo. El sustantivo “hombre”, asociado al mar, parece poseer una solemnidad y un “peso” trascendente, de los que está distante el simple “casa”, que vinculamos —en igual ámbito— al hogar y al refugio. *La casa junto al mar*, por este motivo, nos resulta un paratexto mucho más coincidente con los textos que nombra, que refieren a escenas simples y rientes de la cotidianidad, como veremos más adelante.

El poemario está compuesto por diecinueve composiciones, presentadas en este orden: “El hombre del perro”; “Puertas francas”; “Yo en la ciudad”; “Tardecita”; “La culpa”; “Tu nombre”; “Si yo fuera un granito de arena”; “El puente chico”; “Nocturno de Enero”; “Yo tenía diez años y unas piernas muy largas”; “La fogata”; “El organillo”; “Pasa un carro florido”; “En mi ventana”;

⁴⁹ En la citada revista *Los Nuevos*, de 1921, el poema “Hermano espantapájaros” consta como proveniente de *Un hombre junto al mar*.

“Mis negras y yo”; “Acuarela”; “Plátano de invierno”; “La tienda de los negros” y “Hermano espantapájaros”.

La mera lectura de estos títulos avisaría a un lector medianamente informado que no se encuentra ya frente a un libro modernista, dada su deliberada sencillez, cercana al ingenuismo y tan distante de la exquisitez léxica parnasiana o la indefinición de la sugerencia simbolista (en este sentido, es llamativa en uno de ellos la sustitución del título original, “Convencimiento” —notoriamente conceptual—, por el definitivo de “El hombre del perro”, más llano y directo, como consta en el relevamiento de poemas publicados en la prensa).

Un rápido reconocimiento formal revela la presencia de textos cuidados en su métrica y rima. Aunque el autor se pasea con evidente destreza por un amplio espectro versal, tanto en arte mayor como menor, predominan en forma notoria los versos alejandrinos y los heptasílabos, enfrentados en muy diversas combinaciones. La estrófica es libre: no hay apego a reiteraciones predeterminadas, y así se alternan cuartetos con pareados junto a sextillas, y en una oportunidad, una tirada de dodecasílabos y hexasílabos. En cuanto a la rima, impera claramente la consonante sobre la asonante, aunque en todos los poemas aparecen versos sueltos.

Una primera conclusión nos permite sostener en este aspecto una independencia del rigor modernista, evidenciada en la libertad estrófica, la ubicación casi siempre libre de la métrica y la rima, y la llamativa ausencia del soneto. A pesar de esto, las amarras formales no se han cortado, y deberemos esperar a la etapa definitivamente vanguardista del autor para que esto ocurra. Empero, la adherencia a la forma no resta en ningún momento soltura al discurso expresivo, y este se percibe armoniosamente unido a los elementos a los cuales refiere.

Una recorrida general por los textos que componen *La casa junto al mar* permite determinar en su planteo las siguientes características compartidas, en las cuales sí se hace presente de modo rotundo el abandono de los temas y modos imperantes hasta entonces:

a) Una actitud de apertura a la comunicación directa con el lector (alejada del hermetismo sugerente del modernismo), que incluye el uso, en el plano lingüístico, de un habla cercana a la coloquial (elusiva de la complejidad sintáctica), sustantivos y adjetivos habituales, con poca presencia de la sustitución metafórica, donde se busca una conexión inmediata con los seres y

elementos convocados (un “perro”, un pequeño “puente”, una “estrella”). Véase el poema que abre el libro, “El hombre del perro”:⁵⁰

Nosotros, perro mío, somos dos personajes
necesarios al brillo de estos claros paisajes.

¿Has pensado algún día
lo que nuestra playa romántica sería,
sin tus largas orejas,
sin tu hocico peludo,
y sin el gesto airoso de mi sombrero aludo?

[...]

(Rodríguez Pintos, 2012: 9.)

b) Un discurso afirmativo, vital, positivo (salvo, como adelantamos, en un par de poemas), que alude a la juventud, a lo nuevo, distante de la atmósfera melancólica y crepuscular previa. La juventud es ostentada y se tiene conciencia de la posesión de un privilegio único e intransferible (en oposición a la languidez decadentista), que se expresa casi como un desafío tácito a la poética anterior y también como la expresión de un poeta joven en la sociedad progresivamente abierta y democrática del primer tercio del siglo. Por ejemplo, en “Yo en la ciudad”:

[...]

He venido cantando
desde la playa mía;
huelo a brisas marinas, a sol, a espuma clara,
a vida y a alegría.

⁵⁰ El testimonio en la prensa (sin datar, conservado por Carlos Rodríguez du Hautbourg) de inicios de los 60, titulado “Carta sin sobre a Carlos Rodríguez Pintos”, de otro amigo de juventud del poeta, Carlos María Rossi (a quien está dedicado “Canto a la gloria del cielo de América”, del poemario colectivo homónimo; Montevideo: Instituto de Cultura Occidental Tour Eiffel, 1942), nos ofrece valiosa información acerca de la base autobiográfica del texto (y probablemente de varios más que componen el libro —“La fogata”, por ejemplo—): «En esa peregrinación por los recuerdos, ¡qué claramente veo a “El hombre del perro”, al recio vagabundo por las orillas del mar (cuando en Pocitos todavía podían verse bien las orillas del mar...). Iba el poeta, “andando por la espuma plateada”, exaltando en la noche su emoción [...]. Sigo levantando recuerdos, y veo asimismo al “perro del hombre” [...], cuyo nombre, Wotan, el dios que también dispensa poesía, fue como una invocación y un designio para “el hombre del perro”».

Y así, fuerte y ruidoso,
por la calle adelante,
derramando a puñados
mi juventud, mis sueños, mi emoción, mi locura,

soy un lunar brillante,
en la ciudad oscura.

(Ibídem: 11.)

c) Tendencia hacia el “afuera” y su oferta inmediata, con una introspección apenas insinuada o directamente excluida (un rasgo que anuncia las vanguardias), como “En mi ventana”:

Sentado en mi ventana, miro pasar la vida
que bajo un sol de bronce retoza enloquecida
y siento que me duelen las sienas de emoción.

[...]

(Ibídem: 22.)

d) Apelación a las cosas tangibles y reconocibles del entorno compartido por el hablante lírico y el receptor (el “perro” ya citado, un “puente de madera”, un “organillo”, un “plátano”). Esta apelación está directamente relacionada con el planteo de raíz sencillista que alude a referentes comunes (ya no más cisnes y pavos reales exóticos y aristocráticas quintas al atardecer sino los elementos de la cotidianidad de un mundo más abierto y optimista como el del Uruguay del primer batllismo), con los que la voz lírica se identifica:

Este es el puente chico
tendido en líneas rectas sobre el arroyo.

Despintado y alegre,
para todo el que pasa brinda su apoyo.

[...]

—Como tú, puente chico,
mi vida, en líneas firmes, voy construyendo.

[...]

(“El puente chico”; ibídem, 16.)

Por el camino chico viene el viejo organillo...

[...]

y agota alegremente su ingenuo repertorio,
teniendo por único escenario, la calle

bajo un cielo amarillo
y por todo auditorio
un poeta, una vieja, dos perros y un chiquillo.

[...]

Y así voy por la vida,
fanfarrón, pintoresco... y un poquito ridículo,
como buen organillo.

[...]

(“El organillo”; íbidem, 20.)

e) Espacios al aire libre: “playa”, “mar”, una “calle” de la ciudad y otros rincones (y estos dos últimos como excepción), en contraste con los ámbitos recogidos o casi oníricos del modernismo, así como un marco temporal de preferencia diurno (si es nocturno, no se presenta un paralelismo con emociones y sentimientos negativos sino que perdura el ánimo exultante del día), muy lejano de los vagos crepúsculos de Herrera o las noches simbólicas de Delmira. Preferencia por ámbitos naturales y humildes, distantes de aquellos exóticos y preciosistas del modernismo. Estos son siempre espacios genéricos, abstractos, en el sentido de que no están identificados y responden todavía a la concepción precisa y racional de la modernidad. (Tendremos que esperar a la poesía más vanguardista de Pintos en Europa para que aparezcan “lugares”; esto es, ámbitos específicos, con nombres, que remiten a experiencias irrepetibles y mucho más íntimas, en su mayor parte con connotaciones autobiográficas —y a veces perturbadoras— que se transparentan en el texto.)

f) Deliberados giros cercanos al prosaísmo, que debieron de sorprender al lector contemporáneo (y aún siguen haciéndolo al actual, aunque por su directa frescura), en contraste y reacción al refinamiento discursivo del modernismo:

Yo tenía diez años y unas piernas muy largas.
Y en las piernas lucía
dos rodillas agudas
¡y me daba una rabia...!

[...]

Hoy, mis piernas oculto
y a través de la vida,
mis pequeñas rodillas hacen muy poco bulto.
Hoy ya nadie en la calle
da vuelta la cabeza,
¡y... me da una tristeza!

(“Yo tenía diez años y unas piernas muy largas”; íbidem: 18).

g) Optimismo: acercamiento a los goces que ofrece el mundo a quien es sano y joven; en este sentido se presenta una notoria sensorialidad y la descripción, en ocasiones enumerativa, de los dones “al alcance de la mano” que rodean a la voz lírica.⁵¹ En la poesía nacional, este raigal optimismo tendría que esperar a 1924 para reiterarse con igual frescura juvenil, a través de la brillante voz de Fusco Sansone.⁵²

h) Ingenuismo de la voz lírica, que se acerca a las cosas y alude a los sentimientos con directa franqueza, en una actitud “dialoguista” de comunicación, desprovista de recelos y dudas, a la manera de un niño, el cual se hace especialmente evidente en el frecuente uso de diminutivos, que acercan y humanizan a los elementos (así, si Delmira titulaba *Los astros del abismo* a su libro de 1913, Rodríguez Pintos convoca a una simple “estrellita” en el poema “Nocturno”). Por otra parte, el “nocturno”, una composición frecuentada en Hispanoamérica en el modernismo con un tono melancólico y hasta sombrío (que halla ejemplos insignes en Darío y José Asunción Silva), aquí se vuelve jubiloso y vibrante, como en tácito desafío a la categoría poética consagrada:

⁵¹ Rodríguez Pintos publica en 1920, en la revista *Nueva Era*, de Buenos Aires, un breve poema titulado “A un amigo siempre triste” (probablemente escrito en forma contemporánea a los de *La casa junto al mar*, que vieron la prensa a partir de ese año), con el mismo optimismo y habla directa y coloquial que estos últimos. Sin embargo, a pesar de las similitudes, el poemita no formó parte del libro citado, seguramente por su menor calidad literaria (y en esta exigencia selectiva apreciamos nuevamente el seguro juicio estético de su autor):

Sí, amigo, sí, ya sé: “Tú eres un hombre triste.”
“La risa es cosa absurda.” “Solo el dolor existe.”
La vida es seria y grave...
...y hay que aceptarla así...

Mas qué quieres, hoy tengo tal caudal de alegría
Que prefiero tenderme bajo el oro del día,
revolcarme en la tierra...
...y olvidarme de ti...!
...y me muero de risa bajo la luna llena.

⁵² “Así,
con tus alegrías
y con mi grito
voy saltando
todos los obstáculos
del mundo
cual si fuera
un travieso cabrito.”

Fragmento de “Canto a la leche de las cabras”, de *La trompeta de las voces alegres*, Montevideo: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1925.

[...]

Al lado de la luna y en un rincón del cielo,
una estrellita roja se ha asomado a mirarme.
Visto desde allá arriba, ¿qué seré para ella?
¿Un fruto extraordinario?
¿Una flor?
¿Un cangrejo?
¿O una vieja tortuga nocturna y gigantesca?

...y me muero de risa bajo la luna llena.

Y es que con todos estos utensilios extraños,
que me dan un aspecto primitivo y feroz,
—Estrellita curiosa:
si vieras, en el fondo... ¡qué buen muchacho soy!

(“Nocturno de Enero”; ibídem, 20.)

i) Antihermetismo; varias de las características antes mencionadas confluyen en el rechazo explícito a la oscuridad expresiva. El mundo externo e interno representados son claros, nítidos, contundentes, casi desprovistos de aristas negativas. Predomina una atmósfera de confianza en el afuera y también en el íntimo interior, y en consecuencia, una voluntad de entrega hacia los demás sin condicionamientos ni dudas. El yo lírico está en armonía e integración con su entorno (que luce amigable y a “su disposición”, tanto en seres animados como en elementos) y no se enfrenta ya al misterio del universo sino que está dispuesto a entregarse a esta “fiesta de los ojos” (como se llamará un poema del segundo libro), permitiendo que ella también lo inunde (en una actitud muy alejada de aquella del modernismo: taciturna, compleja, acosada por los interrogantes):

Mi casa está frente al mar.

El sol, el agua y el viento,
todos entran sin llamar.
Mi casa está siempre abierta.

Como en mi casa, en mi alma,
nadie se queda en la puerta.

(“Puertas francas”; ibídem, 10.)

j) Aire de canción infantil, deliberadamente ingenuo, en los poemas amatorios, dentro de ese acercamiento a lo español que se produjo en el postmodernismo (Rama, op. cit., XXXIV), que perdurará en Rodríguez Pintos a lo largo del tiempo, y se intensificará al contacto directo con la vertiente neopopularista del 27. Además, el amor aparece como fuente de felicidad y esperanza, lejano de la tensión dramática, cargada de presagios oscuros, de Delmira; la soledad y frustración de María Eugenia o la exquisita decadencia erótica del Julio Herrera de “Los parques abandonados”. Zum Felde apunta al respecto que: «la lírica novecentista, heredera del parnasianismo y simbolismo franceses y de Darío, es esencialmente “literaria” [...] por cuanto [...] no vivía ya directamente de la vida, sino a través de la densa cultura elaborada por el pasado. [...] Toda la generación está dominada por la tristeza y el erotismo. En los románticos todo era apasionado e ingenuo, un poco popular... En los decadentes la tristeza erótica está intelectualizada, alambicada [...]» (Zum Felde, 1927). Además, en la lírica primeriza de Pintos, el tema amoroso apenas aparece, avasallado por el “afuera”.

El tú lírico se nos presenta como cercano, a quien se habla con confianza, pues el amor no es fuente de misterio indescifrable y angustia, sino promesa de futuras alegrías:

Como si rezara,
me repito tu nombre
una vez...
otra vez...
otra vez...

y si vieras ¡qué lindo el gustito
que me queda en los labios después...!

(“Tu nombre”; *ibídem*, 14.)

Si yo fuera un granito de arena,
menudito y dorado,
pediríale al viento
me llevara cargado.

Entraría travieso en tu casa,
y en el hueco mullido
de tu almohada de pluma
me estaría escondido.

[...]

Y al mirarme brillar en la orilla
se diría la gente ignorante:

—¿Qué tendrá aquel granito de arena,
que parece un diamante?

(“Si yo fuera un granito de arena”; *ibídem*, 15.)

k) El uso permanente de imágenes visuales (una constante en la trayectoria del autor, un apasionado, además, de las artes plásticas), que encuentran especial originalidad en las descripciones nítidas y coloridas de la naturaleza circundante, e incluyen comparaciones y personificaciones deliberadamente extraídas del habla cotidiana (el “cielo” está tan “claro”, que “parece que hubieran pasado una escoba”; “tardecita boba”), que en su sorpresivo cambio de registro sorprenden y “desacomodan” al lector (especialmente el de la época), habituado a las asociaciones “bellas”. En estas descripciones conformadas por una sucesión de imágenes sin anécdota alguna, centradas en “captar sensaciones discontinuas” (de Torre, *op. cit.*: 556) y desprendidas del referente, parece anunciarse el próximo ultraísmo:

Tardecita blanca de este día de Mayo.
El sol es un copo de algodón dorado.
Por el cielo claro,
parecen que hubieran paseado una escoba.
Tardecita limpia, sin olor a nada.
Tardecita boba.

(“Tardecita”; *ibídem*: 12.)

La mañana despliega su enorme quitasol
y en la seda del aire se tiende a meditar.

En la copa del Mar
se persiguen jugando los pinceles del Sol.

(“Acuarela”; *ibídem*: 24.)

l) Acordes al marco ya expuesto, dos leit motifs aparecen nítidos: el mar, y junto a él, en comunión indisoluble, la playa (las largas estadias posteriores de Rodríguez Pintos en Punta del Este, en su chalé *ChampSecret*, confirman hasta su madurez que el mar no era para él solo tema literario, sino un elemento de auténtico amor y admiración —muy asociado en este poemario a la idea de libertad—).

m) La presencia de la raza negra (en dos poemas: “Mis negras y yo” y “La tienda de los negros”), muy postergada socialmente en nuestro país pero fundamental en su cultura.⁵³ Lo que podría ser entendido solo como un componente más de la vitalidad de los poemas (exento, por otra parte, de pintoresquismo), alcanza también aristas simbólicas, según veremos.

En el primero de los textos se da la mayor explosión de energía de la voz lírica en el poemario; esta no solo exhibe su juventud sino que alcanza un desborde que no muestra en otros ámbitos: aquí parece expresarse a sus anchas en un sitio propicio, junto a las lavanderas negras, lejos de las normas de origen europeo de su sociedad (donde descubrimos al varón blanco, de clase media, gozoso por la libertad que halla con las mujeres humildes, a diferencia que con las damas de su círculo). El poema es también el más desenfadado en su sutil ambigüedad, y lo expresa a través de una sucesión de imágenes cinéticas y alguna de corte preultraísta, en su independencia audaz del referente (los “labios al chocar” parecen “manos oscuras y gordas que aplaudían”). La voz puede ser quien es sin temor a la censura: su alegría, por el contrario, es respondida con más alegría, en un clima jovial, franco y sincero, y dicha respuesta la alienta y confirma que su desafío resulta posible:

Al salirme del agua,
diez negras lavanderas curiosas me rodearon.
Tres vueltas de carnero...
Cuatro saltos mortales...
Dislocadas de risas
las negras se tumbaron.

Los diez pares de labios al chocar, parecían
veinte manos oscuras y gordas que aplaudían.

—¡Ay mis negras alegres,
aquella tarde clara me disteis la ilusión
de una victoria dulce, para mi corazón!

[...]

(“Mis negras y yo”; *ibídem*: 23.)

⁵³ Esta presencia de la raza negra en los poemas no aparece ajena al acercamiento a esta que se produjo por la misma época en las pinturas de Pedro Figari (1861-1938), a quien Pintos frecuentó intensamente en París, y el negrismo posterior de Pereda Valdés, en un parecido rescate de nuestras raíces —aunado a las nuevas tendencias artísticas, donde el arte negro, con sus máscaras africanas y las “jazz-bands”, revolucionó Europa—. Significativamente, una prosa de Federico Morador se refiere así al líder del sencillismo, Baldomero Fernández Moreno: “Es ingenuo como una fiesta de negros salvajes” (“Elogio de Fernández Moreno”, *Los Nuevos*, Montevideo, año I, n.º III, 1920, p. 9).

En el segundo de los poemas queda explícito el valor simbólico que adquiere además para el poeta la raza negra: ahora esta se vuelve metáfora de la vida que ansía para sí: “nueva”, “alegre”, “desnuda” (franca, sin hipocresías ni “disciplinamientos”), con una espontaneidad complacida que se representa en la danza (que no es la “civilizada” y coreografiada de los salones sino una explosión dionisiaca), y sobre todo “libre”, independiente de las presiones y exigencias del afuera, y en la cercanía del mar (otro símbolo, como vimos, de la libertad):

Yo conozco una tienda,
nueva y alegre,
donde cincuenta negros bailan desnudos.

[...]

El mar está muy cerca
de aquella tienda,
pero su voz se pierde entre tanto ruido,

pues allí todo es libre,
como en el aire,
solamente el silencio, que está prohibido.

[...]

Mi vida es esa tienda cerca del mar.

(“La tienda de los negros”; *ibídem*: 26.)

n) Antisolemnidad y humorismo. El poemario se muestra alejado de toda solemnidad y seriedad trascendentes. El hablante lírico es capaz de emplear el humorismo (desprovisto de una ironía que no hubiera condicho con el clima general) cuando se refiere a las lavanderas y sus piruetas ante ellas, en “Mis negras y yo”, e incluso en su autorretrato, al definirse como: “fanfarrón, pintoresco... y un poquito ridículo”, en “El organillo”. También, imagina que es visto desde lejos por una “estrellita”, como un “cangrejo” y una “tortuga gigantesca”, en “Nocturno de Enero” (esto es, introduce elementos comunes pero insólitos en su contexto —en otro gesto prevanguardista—, muy lejanos del grave “yo” modernista). Estos rasgos se apartan de la postura anterior del poeta frente a su obra y la sociedad —recordar al respecto los desplantes orgullosos y defensivos de algunas prosas de Roberto de las Carreras y Julio Herrera—, y son en cambio representativos de la nueva hora del país y el influjo de las vanguardias (aunque en estas, expuestos en su marco social y artístico de modo superlativo, y como arma de combate y desafío).

Solo dos son los poemas que, aun apelando a los mismos recursos expresivos y entablando, respectivamente, un diálogo con un árbol y un espantapájaros (con parecido acercamiento directo y familiar, reacio a la retórica, que luego exhibiría “La higuera”, de Juana de Ibarbourou), expresan señales de inquietud, melancolía y tristeza, apartadas del tono triunfal del poemario: “El plátano” y “Hermano espantapájaros” (este último cierra la colección, y fue el más reproducido del libro en su momento). Asoma en ambos la incertidumbre del mañana —y el sentimiento de soledad y congoja, en “Hermano espantapájaros”—, establecidos mediante el paralelismo entre la voz lírica y los elementos convocados. Estas “notas” diferentes de los acordes generales se intensificarán luego en uno de los textos de *El sol, el mar y yo* y alcanzarán su manifestación más honda y personal en la etapa europea. Pero lo que allí será la plena angustia existencial, aquí es todavía la inquietud sobre el futuro y la confesión de la tristeza, expresadas con la misma llana franqueza que la alegría y el goce:

Plátano de invierno de ramas cansadas,
¡con qué gusto miro rodar por la calle
tus pequeñas frutas aterciopeladas!

Cuando ya se doble mi silueta enjuta
y tan solo sea “un pasado más”,
de mis manos torpes, ¿caerá alguna fruta?

—Plátano de invierno:
¡qué envidia me das!

(Ibíd.: 25.)

Hermano espantapájaros que en medio del huerto
abres tus brazos flacos sobre la tierra en flor;
yo soy un hombre joven que te contempla inquieto,
una misma nostalgia nos oprime a los dos.

[...]

Yo también hace tiempo que estoy quieto y callado
junto al borde brillante y alegre del camino,
con la mirada fija sondeando el horizonte
y los dos brazos firmes, cordiales y tendidos.

Y ahora me pregunto: Al correr de los años
¿será muy numerosa mi cosecha de nidos?
¿O he de quedarme siempre como tú, bajo el cielo,
solo, con mis dos brazos abiertos y vacíos?

[...]

—Hermano espantapájaros:
¡Qué pobre y triste cosa somos nosotros dos...!

(Ibíd.: 27-28.)

Cerramos el análisis de *La casa junto al mar* con el poema que consideramos es el que mejor reúne sus hallazgos en armonioso equilibrio y alcanza una atmósfera lírica especialmente lograda, donde el gozo vital se vuelve una experiencia profunda, íntima y completa en su sencillez, a modo de pura inmersión en el existir (el cual no halla razón sino en sí mismo). Su lectura se vuelve así una experiencia fresca y vívida (donde no pasan inadvertidos la delicada personificación desacralizadora de la luna y el único “lugar” —aún muy general— del libro: la orgullosa ubicación en América, cuando Europa vivía su Primera Guerra, y nuestro continente representaba la utopía de otro mundo posible, que Pintos exaltará en el nombrado “Canto al hombre nuevo de América”):

Con un montón de ramas, nudosas y azuladas,
una cometa vieja y algunas hojas secas,
he encendido esta noche, una linda fogata.

Bajo el cielo de Enero y en medio de la playa,
parece mi fogata una muchacha rubia
desnudándose alegre sobre el borde del agua.

Yo estoy, quieto y callado, junto a una piedra blanca.

A mi lado, mi perro se ha acostado en la arena
y bosteza en silencio contemplando la llama.

Borrosas y deformes, nuestras sombras se estiran
como en un viejo y torpe dibujo a tinta china.
La luna está juiciosa, como siempre, en el cielo.
Y no hay más...

Lentamente, nos quedamos dormidos,
sin pensar... sin soñar...
satisfechos y alegres con ser esto que somos:
una playa de América,
un poeta y un perro, tendidos junto al fuego
y a la orilla del mar.

(“La fogata”; *ibídem*: 19.)

El sol, el mar y yo

Rodríguez Pintos empezó a componer este segundo poemario en 1920, es decir, en torno al año en que aparecen los primeros y moderados intentos de la vanguardia uruguaya, que hallan en la citada revista *Los nuevos* un ámbito propicio.

El poeta no adherirá al perfil más característico de la nueva década, y aunque continuarán en el nuevo libro varios rasgos de los ismos presentes en *La casa junto al mar* (con mayor y

diferente intensidad, según veremos), no da empero la bienvenida alborozada al maquinismo, la lírica ciudadana, ni al desenfado humorístico de las obras emblemáticas del crucial 1927.

Desde el título, el poemario anuncia, como el previo, el leit motiv del mar (que se prolongará en el resto de la trayectoria del autor),⁵⁴ así como su atmósfera diurna.

Es este un título mucho más impositivo que *La casa junto al mar* (donde la voz lírica se esconde precisamente detrás de esa “casa” del poema “Puertas francas”). Aquí encontramos un ámbito en esencia marítimo y receptor de la energía del sol, desprovisto del intimismo de las noches en la playa y la calidez de aquel puente viejo o el organillo, y su protagonista absoluto es ese fuerte “yo” que se entroniza desde el paratexto.

Si el típico espacio exterior del modernismo era el de parques y quintas, heredado del simbolismo, con sus follajes y sombras (“[...] este mundo de polvo y de jardines / grato a Verlaine y grato a Julio Herrera”, como lo define Borges en su poema “Adrogué”),⁵⁵ concebido como refugio, confidencias y *spleen*, y esencialmente sugerente y erotizado, el espacio de Rodríguez Pintos es a plena luz, sin lugar para el rincón oculto, y en cambio propicio para la actividad al aire libre. No es por cierto ajeno a esto el descubrimiento de la costa y la playa (junto a los baños de mar) como espacios sociales donde la sociedad burguesa del Montevideo de entonces se vuelca, tal lo había hecho antes con las quintas del Prado.

El poemario es decididamente breve; de apenas seis textos: “La fiesta de los ojos” (dedicado a Juana de Ibarbourou, y conformado por una larga serie de tercetos); el “Tríptico marino” (que comprende tres sonetos: “La carrera”, “El salto” y “El nadador”); “Mañana sonora” (también un soneto) y “Un canto de vida” (dedicado a Juan Parra del Riego, y constituido por otra larga serie de cuartetos seguida de tercetos).⁵⁶

⁵⁴ En las “Palabras finales” de *Antología de la moderna poesía uruguaya* de 1927, Borges advierte la frecuente presencia del mar en nuestra lírica, en contraste con la de Argentina (presencia que, en efecto, abunda en esta selección, en poemas de Frugoni, Sabat, Parra, Casal, Pereda, Fusco y otros —aunque precisamente esté ausente en el escogido “Hermano espantapájaros”, de Pintos—): “¿Qué distinciones hay entre los versos de esta orilla y los de la orilla de enfrente? La más notoria es la de los símbolos manejados. Aquí la pampa o su inauguración, el suburbio; allí los árboles y el mar. El desacuerdo es lógico: el horizonte del Uruguay es de arboledas y de cuchillas, cuando no de agua larga; el nuestro, de tierra” (Borges, en op. cit.: 220).

⁵⁵ Jorge Luis Borges, *El hacedor* [1960], Madrid: Alianza, 1998, p. 101.

⁵⁶ En la *Antología* de 1940, “Un canto de vida” aparece “desprendido” de *El sol, el mar y yo*, integrando un tríptico junto a “Un canto de amor” y “Un canto de muerte” (solo mencionados). Lamentablemente, no hemos podido acceder a ambos textos (que no aparecen en ninguno de los libros de Rodríguez Pintos).

Un rápido sondeo formal (recién en parte adelantado) permite comprobar un gran rigor en la estrófica y la métrica, que incluye el prestigioso soneto —ausente en el libro anterior— y la presencia casi excluyente del verso alejandrino (el gran metro del modernismo), así como de la rigurosa rima consonante en versos predeterminados (con ausencia de versos sueltos), que el autor retomará mucho más tarde, cuando se inscriba plenamente en el Centenario. Esta severa estructura aleja al poemario, en el plano externo, de la flexibilidad mostrada —en consonancia con su planteo lírico— por *La casa junto al mar*.

El poema que abre el libro, “La fiesta de los ojos”, dedicado a Juana, es, precisamente, el más afín al tono exaltado, vital, y a la vez refinado, de *Las lenguas de diamante*, de la admirada poeta (cuya huella advertimos también en su ritmo y vocabulario) aunque aquí la referencia al “alrededor” resulta aún más cercana al modernismo en su transformación poética de los elementos referidos:

[...]

Como pájaros sueltos escapan mis miradas,
por sobre la maraña de las barcas ancladas
entre mástiles rojos y velámenes lacios.

Junto a las grandes islas descubren impacientes
la rubia maravilla de las rocas ardientes
alzadas en las aguas como enormes topacios.

(Rodríguez Pintos, op. cit.: 31.)

El goce de vivir y el uso de las imágenes —sobre todo visuales— del primer poemario permanecen intactos, aunque estas apelan a elementos vinculantes —v. g.: los “enormes topacios”— de más prestigio literario y distantes de lo cotidiano. El goce aludido, a su vez, aparece abordado con ausencia total del ingenuismo del poemario anterior. Lo que antes era la comprobación y evidencia de la belleza de la vida, sentida con espíritu casi infantil, adquiere ahora un tono enfático, conceptual, y de a ratos declamatorio. El “buen muchacho”, “fanfarrón, pintoresco... y un poquito ridículo”, juguetón con seres y cosas y consigo mismo, de *La casa junto al mar*, es ahora un hombre joven, vigoroso, enérgico, abarcador de todo el paisaje, y con una mirada más solemne y adulta:

[...]

¡Todo el color del mundo se ha volcado en mis ojos!
¡Oh, esta explosión de luces en las cumbres dormidas!

Me taladran las sienas agujas encendidas
que prenden a mis nervios hebras de sol y miel

y un divino alboroto, salvaje y jubiloso,
inflama el jugo arisco de mis sangre de mozo
bajo la seda elástica y ruda de mi piel.

(Rodríguez Pintos, op. cit.: 33.)

En “Un canto de vida” se desarrolla una larga invocación a la “Vida” —adviértase el uso de la mayúscula, tal como el empleado en el modernismo para las grandes ideas—, que en su voluntad jubilosa de exaltación se asemeja a un himno.

El muchacho que gozaba por la mera contemplación, por compartir con el afuera —seres y cosas—, por sumergirse en la vida misma como un niño, es sustituido ahora por el hombre joven: pletórico, viril, ansioso, consciente de su potencia, características que llevan implícitas la sexualidad y la posesión total de la oferta. El cuerpo, en este poema, es glorificado y se exhibe en la plenitud de sus posibilidades, como depositario de un “fantástico río” y a manera de eslabón destinado a perpetuar la cadena del existir, donde resuenan los ecos whitmanianos de “Yo canto al cuerpo eléctrico”.⁵⁷ En relación al cuerpo, justamente, la vida —que aparece personificada— es concebida como una mujer colmada de deleites magníficos, a la que se ama y desea poseer:

[...]

Y yo te amo, Vida, en este cuerpo mío,
ágil, sensual y fuerte, elástico y profundo,
donde tiembla la vena de un fantástico río
y se copian los ritmos dislocados del mundo.

⁵⁷ El cuerpo humano, en Whitman, adquiere tal trascendencia que es igualado e identificado con el alma, y así recibe la alabanza a su belleza y perfección, que ninguna transitoria vestimenta logra esconder:

El cuerpo del hombre es perfecto, y es perfecto el cuerpo de la mujer.

[...]

Pero la expresión de un hombre cabal no solo está en la cara,

Está en los miembros y en las coyunturas también, está, curiosamente, en las coyunturas de las caderas y de las muñecas.

Está en su andar, en el porte de su cuello, en la flexión del talle y de las rodillas; la ropa no la oculta;

[...]

El nadador desnudo en la pileta atravesando el transparente resplandor verde y tendido de espaldas y silenciosamente flotando sobre las agitadas aguas. [...]

(Walt Whitman, *Hojas de hierba* (selecc., trad. y pról. de Jorge L. Borges), Barcelona: Lumen, 1969, p. 86.

Yo te ofrezco mi joven audacia, mi ternura,
mis cóleras espléndidas, y esta impaciencia loca,
que me enciende en pavesas toda la entraña oscura
y sube, rota en gritos, a sangrarme la boca.

[...]

(ibídem: 40.)

La voz lírica de *La casa junto al mar* disfruta el instante como los niños, integrándose al paisaje y no teniendo que demostrarse nada: vivir le basta. Y tal un niño, vive un puro presente en que no existe la muerte, y por eso en ese poemario la amenaza de esta no aparece y sí lo hace en *El sol, el mar y yo*. La incertidumbre sobre el futuro y el temor a la frustración y la soledad, que son la excepción en “Plátano de invierno” y “Hermano espantapájaros”, se convierten ahora lisa y llanamente en la angustia ante la inevitabilidad de la muerte.

La nueva voz ha madurado y es también más consciente de que esa fiesta al alcance de la mano no es un regalo eterno y por eso tiene hambre y urgencia de posesión (a la manera de un *carpe diem* en plena juventud). Y se presenta entonces en “Un canto de vida” el augurio del fin de tanto esplendor, en sombría y segura anticipación⁵⁸ —como ocurre en *Las lenguas de diamante*:

[...]

¡Apresúrate, Vida! Ya esperan impacientes
las mil larvas voraces y ciegas del fracaso.
Se acallará el tumulto de mis sienes ardientes
y el mediodía rubio se extinguirá en ocaso.

Me sellarás los labios con encendidos lacres.
Me ligarás las manos con implacable venda,
y has de seguir goteando todos tus jugos acres
sobre la carne viva de mi angustia tremenda.

(ibídem: 41.)

⁵⁸ “La fiesta de los ojos y “Canto a la vida” son, según adelantamos, unos de los pocos textos pintianos que merecieron en su momento una crítica más o menos particularizada. Raúl Mones, en 1931, evalúa la reflexión del último acerca del paso del tiempo, y resulta provechoso conocer hoy, a este respecto, el juicio de un crítico contemporáneo (aunque su formulación nos resulte peregrina): «Nietsche [sic] abominaba de la “moralina” que infectaba a algunos espíritus. La “conceptualina”, la “ideína”, representada en muchos poetas por historias esquemáticas o en una declaración de principios o de aspiraciones en verso [...]. No es extraño [...] que este sea el pecado de un poeta joven» (Mones, op. cit.: 40).

En *La casa junto al mar* el hablante lírico disfruta de la vida simple que lo rodea casi por ósmosis: mirando por una ventana, durmiéndose junto al perro al lado del mar, caminando “descuidado y ufano”, jugando con las lavanderas. Es una parte más de la fiesta general. En *El sol, el mar y yo* parece más un invitado, que ante el futuro e inevitable fin, desea hundirse en la vida y extraer sus goces mostrándose ante sus elementos, como el mar y el viento —fuertemente animizados—, con toda su fuerza y energía. Se sucede así el “Tríptico marino”, que presenta en sus sonetos diferentes momentos de despliegue físico: “La carrera” (por la arena, junto al mar), “El salto” (desde una alta roca hacia el agua) y “El nadador” (una impetuosa braceada en el mar). Veamos fragmentos de los tres poemas:

Elástico y liviano, como un galgo de raza,
me lanzo a la carrera junto al mar impaciente.
La arena es a mis plantas una encendida brasa
y el cielo, un gran relámpago azul sobre mi frente.

El sol llena mis ojos de luces amarillas.
Todo el cuerpo me tiembla, como un pulso violento,
mientras se dan, alegres, mi pecho y mis mejillas,
a las francas y limpias bofetadas del viento.

[...]

(“La carrera”; *ibídem*: 35.)

Me he trepado a la roca más alta y escarpada.
Bajo mis pies se agita, temblando inquieta, el agua.
Sobre el áspero bronce de la playa soleada,
el cielo vuelca vivos resplandores de fragua.

[...]

Abro el aire inflamado de un tajo formidable.
Y al hundirme en el agua bulliciosa, insaciable,
grita mi cuerpo nuevo como un ascua encendida...!

(“El salto”; *ibídem*: 36.)

Nado rápido y fuerte. Sobre el torso desnudo
siento el látigo ardiente del sol, que me fustiga.
Mis dos brazos nerviosos muerden el lomo rudo
del agua, que rezonga, rebelde y enemiga.

[...]

Y al alzarme en el borde de la arena encendida,
magnífico de fuerza, formidable de vida,
siento que se agiganta mi orgullo de varón.

(“El nadador”; *ibídem*: 36-37.)

He aquí la glorificación del deporte: la carrera, el salto de altura y el nado en mar abierto. La voz poética no se contenta con contemplar la naturaleza; desea interactuar firmemente con ella, como si entre ambas se entablara una lucha entre fuerzas opuestas (el sol “fustiga”; el agua se planta como “enemiga”) y a la vez complementarias. Aquellas piruetas frente a las lavanderas, un juego inútil por excelencia, se trocan ahora por el deporte, que lleva en sí —en última instancia— el espíritu de competencia, aunque sea con los obstáculos o las propias expectativas. El estado de goce por el goce mismo, dichoso en su fluir sin prevenciones, ha dado paso al goce consciente y alerta, y por eso más crispado y deliberado en su manifestación

El “Tríptico marino” presenta una asociación entre el aliento enfático ya citado y las imágenes de la naturaleza circundante: originales, cinéticas y audaces, algunas de ellas de matriz ultraísta (“el cielo [es] un gran relámpago azul sobre mi frente”; “mis mejillas [se dan] a las limpias y frescas bofetadas del viento”; “[al saltar] abro el aire inflamado de un tajo formidable”). En este corredor y nadador subyace, además de la confianza en sus fuerzas y destrezas, el culto del período al deporte (“sport”, como se lo llamaba entonces, en inglés),⁵⁹ que se volvería célebre en poemas de Parra e incluso en uno menos notorio de Ipuche.⁶⁰ El cuerpo, hasta no hacía

⁵⁹ La siguiente crónica evidencia el cultivo del “sport” y su aprobación social (el cual había sido además oficializado con la creación en 1911 de la Comisión Nacional de Educación Física): “Una muestra elocuente del entusiasmo [de] nuestra juventud por el sport, lo constituye la hermosa fiesta llevada a cabo en el [...] Parque Central [...]. Desde el clásico box hasta el football, que es una de la representaciones más modernas del sportismo, tuvieron ocasión de desarrollarse allí con una elegancia y entusiasmo dignos de los que tomaron parte en dicha fiesta [...]” (“Una fiesta sportiva”, en *Anales Mundanos*, Montevideo, n.º 26, diciembre de 1917, p. s/n). Un culto que alcanza también a las “damas”, progresivamente inmersas en la vida pública, como se ve en la nota “En el Círculo de Tennis”, de la misma revista (n.º 25, noviembre de 1917, p. s/n): “Fue una fiesta muy lucida la que se realizó [...] con motivo de distribuirse los premios a los vencedores [mixtos] en el Campeonato final del año”.

⁶⁰ El más conocido de los textos de Parra es precisamente el que dedicó al deporte que a partir de los 20 desplazaría a los demás hasta convertirse en el máximo espectáculo mundial de masas: el fútbol, en la figura de una de sus estrellas: “Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol” (publicado por primera vez en *Calibán*, Montevideo, n.º 1, marzo de 1922), aunque el poeta ya había cantado antes a este deporte en su “Loa del fút-bol”, de 1918 (llevada al libro en *Poesía*, Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1943). Menos recordado es que también Ipuche brindó su homenaje a otro jugador de fútbol: “Canto a Piendibeni (Centro-forward de Peñarol)”, en *Alas nuevas* (Montevideo: Imprenta Renacimiento, 1922).

mucho escondido detrás de la vestimenta, comienza a adquirir progresivo protagonismo en las playas y las canchas de tenis a las que acuden las capas altas y medias, de ambos sexos, y la desmayada palidez alabada en el Novecientos es sustituida por el vigor de la piel al aire libre.

En el aspecto literario, este culto a la fuerza y habilidad corporal no es ajeno al futurismo italiano, que hizo de la velocidad del movimiento, la vitalidad y la juventud —reacias a todo pasado y asociadas al poder de la máquina—, unas de sus principales banderas, y que tuvo también al varias veces nombrado Parra del Riego entre sus cultores.

Los dos poetas comparten, además, igual entrega a la vida presente y sus regalos que la de la lírica de Whitman.⁶¹ Si el peruano-uruguayo exclama en su poema en honor al poeta estadounidense:

[...]

¡Sé nadar! ¡Sé remar! ¡Sé cantar! ¡Sé montar a caballo!
Mi revólver tiene doce tiros
Y mi bicicleta es alegre como el sol.

[...]

¡Oh querido Walt Whitman!
¡Voluntad! ¡Vigor! ¡Alegría!
¡Yo soy el que ha corrido por todas las ciudades
gritándoles loco de esperanza
a pobres poetas sin fuerza y sin luz
la salud nueva de tus cantos puros!,

el uruguayo afirma en su “Canto a la vida”, dedicado —no casualmente— a su amigo:

[...]

Mi pupila ama el lujo de tus soles ardientes,
el regocijo blanco de tus huertos floridos,
los oros extenuados de tus largos ponientes
y el azul delirante de tus cielos tendidos.

En la brisa salvaje bebo tu aliento puro.
Te recojo en el grito y en el canto divino

⁶¹ Juan Parra del Riego, “A Walt Whitman”, en *Himno del cielo y de los ferrocarriles*, Montevideo: Tip. Morales, 1925 (1.ª ed.). El fragmento transcrito procede de *Nocturnos, Polirritmos y otras páginas* (selec. y pról. de Idea Vilariño), Montevideo: Ed. de la Banda Oriental / Socio Espectacular, 1998, p. 32.

y te sorbo en la sangre del racimo maduro,
en las bocas jugosas, en la miel y en el vino.

Bruñida de intemperies, de lluvias y nevadas,
mi piel busca el mordisco de tus vientos serranos,
el dulce escalofrío de tus lunas heladas
y los alcoholes rojos de tus agrios veranos.

(Rodríguez Pintos, 2012: 39-40.)

El único poema de *El sol, el mar y yo* en que la voz lírica no aparece activa sino como espectadora admirada es “Mañana sonora”, cuyo título (conformado por una sinestesia) alude a un paisaje que muestra nuevamente un estallido de vida, mediante una descripción dinámica que se convierte en un “cuadro” desbordante de color y sonidos. “Mañana sonora” derrocha imágenes cromáticas, cinéticas, sonoras, visuales, auditivas, táctiles, al servicio de una escena con un bosque de pinos vecino a un campo que hierve de pájaros, palomas, loros, ramas, escoltado a lo lejos por un horizonte de mar.

Todo el paisaje aparece fuertemente humanizado y el conjunto representa una exaltada expresión de la vida, desde los seres hasta los elementos, que es observado como un cuadro instantáneo y fugaz, con el que la voz lírica no establece ningún vínculo, salvo el de su júbilo. Dicha voz se convierte en un “ojo” desprendido de connotaciones propias, al servicio de la escena que ocurre “afuera”, y esta impersonalidad constituye un rasgo menos evidente pero también asociado al vanguardismo del poema (donde subyace al mismo tiempo la lección —en clave bucólica— de “Los éxtasis de la montaña”, del precursor Herrera y Reissig, cuyas imágenes deslumbrarían al 27 español).

Al servicio de esta explosión vital (que es a la que canta todo el poemario, en definitiva) está también una bien lograda artillería de figuras literarias, en las que el poeta demuestra gran dominio: aliteraciones (“Monte de pinos rojos, que en un bostezo inmenso”, en imitación a la inhalación del aire); sinécdoques (los pájaros son “oros tiernos”); metáforas que recogen la lección ultraísta (el canto de las aves es una “cristalería loca”); comparaciones (“tiembla violento el cielo como un gran velo denso”); nuevas sinestesias (“clarinea [...] un olor de retamas”; el “grito azul” del mar); metonimias (“mil calientes bocas”, en alusión al sonido que producen los pájaros), etcétera.

Este paisaje está alejado de modo absoluto de aquel típicamente uruguayo (de cuchillas y caminos polvorientos de lentas carretas) que el nativismo recreó en textos contemporáneos, y se presenta en cambio como uno imaginario e “híbrido”, que compone el poeta tomando elementos

de diversas procedencias, al servicio de su pintura colorida y exteriorista de la naturaleza pujante, tan exaltada como el audaz nadador.

Y veamos ahora actuar a todos estos elementos dispersos por el análisis, “de regreso” al texto en que se suceden y potencian entre sí:

Monte de pinos rojos, que en un bostezo inmenso
suelta una bocanada de pájaros sonoros...
Júbilo de oros tiernos en el azul intenso.
Cristalería loca de infatigables coros.

Divina joya viva, parte el aire en suspenso
un tajo rutilante de palomas y loros.
Tiembra violento el cielo, como un gran velo denso
castigado de alas y aturdido de oros.

Clarinea, agresivo, un olor de retamas.
Hierven ansias oscuras bajo las viejas ramas
y en mil calientes bocas, rompe el monte a cantar...

Y en tanto estalla en tonos estridentes y agudos
el escándalo verde de los campos desnudos,
alza en la lejanía su grito azul, el mar.

(Ibíd.: 38.)

Este alto refinamiento verbal y técnico hallará su culminación —transformado por la experiencia estética europea—, en la poesía más característica de Rodríguez Pintos, luego de su retorno a Uruguay.

A pesar del dominio formal y el hallazgo de originales figuras al servicio del esplendor del cuerpo y de la edad presentes en *El sol, el mar y yo*, quien firma esta tesis encuentra mayor vigencia y actualidad en la ligera y despreocupada pereza juvenil que recorre los versos de *La casa junto al mar*, un itinerario lírico del vagabundear por la costa ciudadana y alrededores de una voz fresca y asombrada frente a las cosas del mundo, que aparecen frente al lector de hoy como recién estrenadas.

* * *

PARTE IV. LA SEGUNDA ETAPA CREATIVA

Carlos Rodríguez Pintos en el centro cultural de Occidente: el París de entreguerras

Este uruguayo “afrancesado” por educación y elección se lanzaría en 1927 a un viaje europeo que se detiene significativamente en París, ciudad que continuaba siendo el sueño de todo joven artista e intelectual compatriota desde fines del siglo XIX (pensemos en Quiroga, Emilio Oribe, los hermanos Guillot Muñoz, Pedro Figari, Amalia Nieto, Susana Soca...).

El afrancesamiento de la cultura nacional comienza en aquel siglo (no en vano la inmigración gala era entonces de enorme importante en Uruguay),⁶² pero halla su apogeo en las cuatro primeras décadas del XX, al compás del impulso modernizador y de apertura al mundo que caracterizó al primer batllismo. Francia, además de un referente en el aspecto histórico, cultural y artístico, constituía para el pueblo uruguayo también un símbolo de la libertad y de lo mejor

⁶² “[Los] emigrantes franceses vinieron a estas regiones en tres oleadas sucesivas durante el siglo XIX. La primera [...] se desencadena en los tiempos de Rivadavia, quien hacia 1825 estimula el arribo de inmigrantes franceses. Las querellas internas en la Argentina empujan a muchos de estos emigrados al Uruguay. [...] La segunda [...] se vierte [...] a partir de la presidencia de Rivera [por] las facilidades otorgadas para la vida del emigrante en la República, que obran como atractivos [...]. La tercera [...] se produce luego de la Guerra Grande, a partir de 1850. Un continuo reguero de pobladores franceses se encamina hacia Paraguay, Entre Ríos, Buenos Aires y Uruguay. Como establece el Prof. Jacques Duprey, es de presumir que la tercera parte de la población del Uruguay, en el curso del segundo tercio del siglo XIX, haya nacido en Francia o descienda de franceses” (Daniel Vidart, Renzo Pi Hugarte, *Nuestra Tierra*, n.º 39, *El legado de los inmigrantes II*, Montevideo: Nuestra Tierra, 1969, pp. 16-17). Un fruto literario magnífico de esta inmigración es la obra de los franco-uruguayos Lautréamont, Laforgue y Supervielle.

del hombre, al punto de que la liberación de París del dominio nazi, en 1944, fue festejada como propia en las calles de Montevideo.⁶³

El hiperbólico panegírico de un contemporáneo de Pintos, el escritor y periodista Alberto Nin Frías (1878-1937), resulta por demás elocuente de la francofilia uruguaya de entonces (que en este texto roza incluso un no deliberado racismo):

La historia de Francia es la más histórica de todas las historias. Es la más humana, hermosa y universal. Por su complejidad es un epítome de la vida del planeta al través de los tiempos. Uno de los rasgos sobresalientes del espíritu francés es su universalidad. [...] Francia viene desempeñando en la historia moderna el rol de Grecia. París puede considerarse el heredero de Atenas. Francia posee de su madre espiritual: la fertilidad del suelo, el cielo límpido y sereno; la claridad y el giro artístico de su genio; un idioma sabio y flexible a todos los matices de la idea y del sentimiento; el amor a lo bello en todas las circunstancias de la vida; la aspiración a un imperio universal sobre las almas; un arte noble y perfecto; el gusto puro y exquisito; la despreocupación del porvenir; la risa, el buen humor, la ironía [...]. Francia ha demostrado al mundo que en todas las actividades, el latino es superior al germano. [...]

Para el arte, Francia ha sido en toda época una patria cariñosa. Todos los innovadores acuden a París para realizar sus teorías y llevar al terreno de la realidad la audacia de su pensamiento. El extranjero se siente como en su hogar en ese admirable país que parece el verdadero oasis del mundo.⁶⁴

Pero Uruguay no fue una excepción en el concierto hispanoamericano. En la misma línea de la afirmación de Zum Felde (ver nota 63) acerca de la temprana huella de Francia desde la revolución independentista, Marcos Eymar argumenta:

⁶³ Este “afrancesamiento” de la cultura uruguaya (del que Zum Felde halla su origen vernáculo en el arraigo de las ideas roussonianas que nutrieron la revolución hispanoamericana; Zum Felde: 1947) era recibido con comprensible entusiasmo desde la parte francesa. Así, aun en 1952, André Maurois, en el prefacio de la guía para extranjeros: *L'Uruguay. Pays heureux [El Uruguay. País feliz]*, de Albert Gilles (Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1952, p. 7), titulado “A mes amis de l'Uruguay” [“A mis amigos de Uruguay”], festeja el estrecho vínculo cultural franco-uruguayo: “[...] par l'immediate communion d'esprit que révélaient nos entretiens. Vieux ou jeunes, hommes ou femmes, ils avaient lu les mêmes livres que moi, ils avaient fait les mêmes études, ils savaient pas coeur les mêmes poètes” (“[...] por la inmediata comunión de espíritu que revelan nuestras entrevistas. Viejos o jóvenes, hombres o mujeres, han leído los mismos libros que yo, han realizado los mismos estudios, saben de memoria los mismos poetas”; la traducción es nuestra, así como todas las que aparecen en la tesis).

⁶⁴ Alberto Nin Frías, “La misión de Francia en la Historia del mundo”, en *Pegaso*, Montevideo, año I, n.º 1, julio de 1918, pp. 14-15.

[...] las ideas francesas de la Ilustración habían inspirado las luchas por la independencia de casi una veintena de nuevos países. El código civil de las flamantes repúblicas había sido calcado del modelo napoleónico. El centro colonial de grandes ciudades como Buenos Aires había sido demolido para construir réplicas de bulevares hausmanianos [...]. Hispanoamérica ofrecía el espectáculo insólito de un continente que se había sacudido el dominio de España para imponerse de forma voluntaria el yugo cultural de otro país extranjero.

[...] Poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial unos treinta mil millonarios latinoamericanos habían convertido París en su lugar de residencia. Editoriales o impresores como [...] Veuve Bouret y Garnier Frères se habían especializado en la producción de libros en lengua española. Revistas como [...] *France-Amérique*, *América en París*, *Bulletin Hispanique* [...] se habían convertido en órganos de difusión de la cultura hispanoamericana en Francia (Eymar, 2016).

A pesar de este seguimiento admirativo, fue recién luego de la Primera Guerra que Francia empezó a mirar con buenos ojos a Hispanoamérica, trocando su previa indiferencia desdeñosa por el agradecimiento ante el apoyo de nuestros países durante el conflicto, y sus intelectuales saludaron y descubrieron aquella fidelidad de un siglo. La Francia de entreguerras constituye entonces el momento de oro para la recepción de los artistas de las Américas.⁶⁵

Y Francia era para Hispanoamérica, ante todo, París. Borges llegó a afirmar críticamente que: “Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa. En tales casos, Europa suele ser sinécdoque de París” (Borges, 1972). Es que París representaba entonces la libertad política y social que nacía en la Revolución Francesa y “que acabaría solapándose con la libertad estética, vital, sexual”. Y París era también el nuevo centro de la latinidad, porque entonces, “según la vieja doctrina de la *translatio imperii*, el centro de la civilización latina se había desplazado de Atenas [...] a Roma, y de Roma a París” (Eymar: *ibídem*).

En el terreno estrictamente literario, el imperio de la cultura francesa en nuestro continente se presenta a partir de la marca a fuego —sobre todo en la lírica— de las corrientes romántica, parnasiana y simbolista (reunidas además por el modernismo, en original síntesis, desde las últimas

⁶⁵ Es así que la prensa especializada uruguaya recibe las evaluaciones críticas de autores nacionales por parte de plumas francesas; por ejemplo, un elogioso estudio de la joven poesía uruguaya (“Les lettres hispano-américaines. La Jeune poésie Uruguayenne”), firmado por Marcelle Auclair y publicado por primera vez en *La Revue Européenne*, de octubre de 1925. El artículo —transcrito en la lengua original— se detiene en Emilio Oribe y Silva Valdés (junto a sus poemas traducidos al francés), y anuncia al final uno próximo sobre Ipuche, Federico Morador, Sabat Ercasty, Fusco Sansone y Juana de Ibarbourou (*La Cruz del Sur*, Montevideo, año II, n.º 12, marzo de 1926, pp. 25-28).

décadas del siglo XIX) y, más tarde, por los vientos renovadores de las vanguardias históricas, que hallan su sede en París.

Es así, entonces, que a partir de la Primera Guerra numerosos escritores hispanoamericanos viven por un tiempo o pasan largos períodos en la urbe francesa: el chileno Vicente Huidobro (uno de los primeros, en 1916), el cubano Alejo Carpentier, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el peruano César Vallejo, por citar solo algunos de los notorios, y, por supuesto, nuestro Carlos Rodríguez Pintos.

Por su parte, Juan Manuel Bonet realiza una exposición de la intensa corriente de intelectuales y escritores españoles (estos últimos, asociados en especial al postsimbolismo y las vanguardias) que visitaron y vivieron también en París desde inicios de siglo (y hasta el estallido de la Guerra Civil), la cual resulta muy valiosa para entender la presencia de algunos de los amigos y compañeros de creación de Rodríguez Pintos y las redes de intercambio que se establecieron entre Francia, España y —sobre todo a través de esta última— Hispanoamérica.⁶⁶ Surgen entonces, consecutivamente, nombres como el de Picasso; el “padre de las vanguardias” en España, Ramón Gómez de la Serna (a partir de 1906); los futuros miembros del 27, Pedro Salinas (becado de 1914 a 1917, donde conoce a Valéry y Mathilde Pomès, a quien nos referiremos enseguida) y Jorge Guillén (también becado desde 1917 a 1923) —ambos, los más apegados a la poesía pura de Valéry de toda su generación—; el ultraísta Guillermo de Torre (a partir de 1919), quien establece numerosos contactos con franceses y americanos y publica en Madrid en 1925 la referencial *Literaturas europeas de vanguardia*; Eugenio D’Ors y José Ortega Gasset, con fuerte presencia desde 1927, y un largo etcétera. A estos nombres de las generaciones del 14 y del 27, debemos agregar los de aquellos del 98 que la dictadura de Primo de Rivera había arrojado allí: Vicente Blasco Ibáñez y Miguel de Unamuno, entre los célebres. Y en la década de 1930, los de quienes aparecerán intensamente en esta tesis, también integrantes del 27: Altolaguirre y Alberti (Bonet, 2016).

⁶⁶ Paralelamente, el nuevo arte español establecía sus lazos con Hispanoamérica, creando un circuito que enriquecía y potenciaba los establecidos de modo directo en Europa: “[En] las [...] revistas [...] argentinas y uruguayas: en *Martín Fierro* y en *La Cruz del Sur* escribe una cantidad de españoles. [...] en los años 20 y 30 hay muchos visitantes ibéricos en el Río de la Plata, cuantiosos vienen a dar conferencias. Entre el fin de la década del 20 y la mitad de la del 30, Gerardo Diego va a Buenos Aires, Ramón Gómez de la Serna viaja a Argentina [...]; Lorca, otro nombre ilustre, visita ambas orillas; en el campo musical, el gran pianista Ricard Viñes, intérprete de la música europea de punta de la época, toca en varios países de América del Sur, ya a partir de 1920” (Bonet, 2011).

En síntesis (y aunque resulte redundante), París fue desde el siglo XIX, y hasta la Segunda Guerra Mundial, la capital de la cultura no solo para los españoles e hispanoamericanos sino para todo Occidente y por eso meta casi obligada de los franceses de provincia y los extranjeros que deseaban imbuirse de las propuestas más renovadoras. Este territorio de confluencia e irradiación se convirtió así en una cantera nutricia, que recibía los aportes de todos y propiciaba la interacción entre los artistas —en un entretejido de amistades, corrientes estéticas, mutuas apropiaciones y creaciones conjuntas—, durante un período fermental como pocos en la Historia del arte.

Las vanguardias, cosmopolitas por definición, encontraron en la ciudad el marco ideal para sus planteos experimentales. En sus salones, cafés, ateliers y domicilios particulares se cruzaron artistas de todas las disciplinas, quienes protagonizaron movimientos, escuelas, círculos, grupos, tertulias, amistades (y también escandalosas rupturas), escribiendo al mismo tiempo una página fundamental de la cultura, clausurada de modo sombrío en 1939 por el inicio de la guerra.

Desde su llegada a la ciudad francesa en 1927, Rodríguez Pintos ya no poseerá una visión mediatizada del postsimbolismo y las vanguardias a través de las publicaciones uruguayas y argentinas —como la mayoría de sus connacionales— sino que se sumergirá de forma directa en su cuna (y mucho más profundamente que el viajero americano deslumbrado por su viaje de iniciación artística). Instalado en su departamento del barrio de Passy (en el distrito XVI), compartirá por diez años la amistad y la creación con autores de relevancia internacional en el campo literario y el de las artes visuales (justamente los dos intereses rectores de su vida).

Uno de los principales centros de reunión en París para muchos de los artistas de España y América era la casa de la hispanista y poeta francesa —discípula de Paul Valéry—, Mathilde Pomès (1886-1977), y no por casualidad, ya que Pomès fue la principal traductora contemporánea al francés de los autores del 27 (lo que aseguraba en el momento la difusión del grupo en Europa), y su salón de la calle de Grenelle n.º 20 era un punto referencial de contacto entre aquellos y los creadores franceses.⁶⁷ Su amor por los escritores de lengua española alcanzó

⁶⁷ En 1929, por ej., García Lorca había estado allí de visita, antes de su viaje a Nueva York; también fueron recibidos Unamuno, Pío Baroja y el compositor Joaquín Rodrigo. No sorprende, asimismo, que en carta de Alberti y María Teresa a Pintos, fechada en París el 2 de abril de 1933, el poeta andaluz se refiriera afectuosamente a Mathilde como “nuestra tía” (en Rocca y González, 2002: 60-61).

también a los hispanoamericanos; entre ellos, a Rodríguez Pintos, de quien traduciría varios de sus poemas.⁶⁸ En un artículo de sus últimos años, el poeta recuerda emocionado aquel salón, donde el arte era una forma de vivir y no únicamente una actividad expresiva, en un inmejorable testimonio:

La casa de Mathilde Pomès [...] era el refugio espiritual de todos los que andábamos, cazadores de ilusiones, dando tumbos sentimentales entre las piedras historiadas de las orillas del Sena [...]. [...] allá arriba, en el cuarto piso, [...] en un viejo hotel de un estilo siglo XVIII, más o menos auténtico, nos refugiábamos, a horas inesperadas e inverosímiles, algunos escritores, poetas sobre todo. [...]

[en] Las paredes del inolvidable refugio, cubiertas de retratos, con dedicatorias, de un delicioso mal gusto, pero que la auténtica ternura inteligente de Mathilde hacía[n] respetables, jugaban las huellas espirituales de los visitantes, de modo que allí se abrazaban y confundían el mal humor genial de Pío Baroja con los fuegos fatuos de Jean Cocteau, la serenidad imperturbable de Valéry, con los desplantes dramáticos y vasquísimos de Unamuno, y el chisporroteo y fuego de llamas de García Lorca.

Todos esos ecos bailaban juntos, creando un ambiente cargadísimo, que provocaba en nosotros, visitantes asiduos, una reacción optimista, haciendo que nos sintiéramos de inmediato, dueños de una vitalidad sin límites, de un extraordinario poder creador y hasta casi “inteligentes”. Mathilde, la inolvidable, manejaba todo aquel material y con él se construía una atmósfera que le era indispensable como el aire (Pintos, 2002: 147-148).

De las palabras de Pintos se desprende otro rol fundamental de la *maison* Pomès: además de ser un centro de reunión de los consagrados, fue un “refugio” de escritores jóvenes y poco conocidos, tanto de América como de la propia España, a quienes sirvió de contención y estímulo en su búsqueda de “ubicación” y contactos en el campo cultural parisino.

⁶⁸ Estas traducciones, junto a las de otros creadores del continente, se custodian en los Archives et Musée de la Littérature, de la Bibliothèque Royale de Bélgica, dentro de la Ficha: “Littératures espagnole et latino-américaine: Mathilde Pomès: Correspondance à Paul Vanderborght”; versión electrónica: <http://www.amlcfwb.be/catalogues/general/titres/43153>. Rodríguez Pintos, por su parte, imprimió la bella versión francesa de Pomès de su poema, “Tu cara” (titulada: “Visage”), probablemente en una hoja suelta o un semi folio, que hoy custodia Carlos Rodríguez du Hautbourg. En la nota a pie de texto se lee: “Deux poèmes édités par l’auteur sur ses presses particulières”, sin más datos, que alude a una publicación sin cubierta ni título general (casi “de prueba”), circunstancia que nos lleva a pensar que fue una de sus primeras impresiones. Desconocemos cuál es el otro poema mencionado, que no consta en ninguna de las fuentes consultadas. La traducción de Pomès, de gran fineza, evidencia la solidez de la hispanista francesa y el porqué de su rol fundamental en la difusión de la poesía de España y América en buena parte de Europa (ver imagen n.º 35 de los “Anexos documentales”).

Rodríguez Pintos conoció en la casa Pomès, en 1931, a uno de sus más perdurables amigos: Rafael Alberti (1902-1999), con quien construyó un intenso vínculo artístico que se prolongaría después en Uruguay (durante las actividades intelectuales compartidas en Montevideo y los veranos del 45 al 52 en sus casas cercanas de Punta del Este: *La Gallarda* y la nombrada *ChampSecret*).⁶⁹

El Alberti que Pintos encontró en París era aún un muchacho impregnado del espíritu de juego de la vanguardia, desafiante de las convenciones burguesas (aquel que lo había impulsado a escandalizar a las damas del Lyceum Club de Madrid con una conferencia disparatada),⁷⁰ y que no había ingresado completamente a su etapa cívica y militante de “poeta en la calle”, puesta al servicio del proyecto político y social de la Segunda República.

Así cuenta Pintos este encuentro, que se parece mucho a una “performace” vanguardista, donde las fronteras de la vida real y el arte se desdibujan:

Una tarde de invierno, [...] la puerta de Mathilde se abrió violentamente, [...] una mano me arrastró al interior y una voz muy timbrada y enérgica me gritó junto al oído:

—Oye tú, chico, tú eres Carlos, tienes que ser Carlos, [...] ponte de rodillas enseguida, cierras los ojos y empiezas a cantar cualquier cosa, pero que sea triste. No olvides que eres ciego y estás arrodillado bajo un arbolillo y a tu lado hay un banco de jardín.

[...]

Así conocí a Rafael Alberti y así entré de lleno en aquella encantadora y absurda atmósfera poética, que él provocaba y sostenía, con su extraordinario temperamento artístico de andaluz y de ser excepcionalmente dotado para la creación de mundos imaginarios [...] (Ibídem: 148-149).

Además de a Alberti, Pintos conoció también esa tarde a otro creador español que participaría con él en la tan ansiada integración de las artes del vanguardismo: «[...] Ernesto Half[f]ter, el discípulo favorito de Falla, [...] que tan bella música compondría luego para mis “Canciones del Niño de Cristal”» (Ibídem: 148).

Pintos añade más adelante en su artículo otros amigos y artistas que París le dio la oportunidad de encontrar, envueltos todos en el juego de vivir y crear en compañía:

⁶⁹ Alberti, quien venía precedido de temprano reconocimiento por la obtención del Premio Nacional de Literatura de 1924-1925 por el poemario *Marinero en tierra* —el cual confirmaría con nuevos títulos en la misma década—, arriba a París en junio de 1931 junto a su compañera María Teresa León (1903-1988) —con quien, al año siguiente, prolongaría su estancia parisina, en misión de la Junta de Ampliación de Estudios para investigar el teatro europeo, dentro del programa cultural de la flamante Segunda República.

⁷⁰ “Palomita y galápagos. (No más artríticos)”, el 10 de noviembre de 1929, incluida en *Prosas encontradas* (ed. de Robert Marrast), Barcelona: Seix Barral, 2000, pp. 21-38.

Luego vinieron la Amistad, así, con mayúscula, y los amigos juntos, Manolo Altolaquire y Mariano Brull⁷¹ y Guillén y Rodríguez Lozano⁷² y Valéry y Eugenio d'Ors⁷³ y nuestro querido y admirado Jules Supervielle...⁷⁴ y más y más y más... y los poemas juntos y las ediciones juntas y los dibujos juntos... y aquellas llamadas telefónicas:

—¿Qué hay, Rafael? ¿Qué hay, Carlos? ¿Qué hay, Manolo? ¡Tenemos que vernos enseguida! ¡Acabo de hacer el poema más hermoso del mundo! (ibídem: 149).

⁷¹ Mariano Brull: poeta cubano (Camagüey, 1891 - La Habana, 1956) vinculado al simbolismo y la “poesía pura” de Valéry, que en el ejercicio de su cargo diplomático vivió en España (donde estuvo vinculado al grupo del 27) y en París (de 1927 a 1934), período en que tomó contacto con las vanguardias y compartió amistad con Alberti, Altolaquire y Pintos. Este último le dedicó su “Nocturno del niño triste”, de 1930-1931.

⁷² Manuel Rodríguez Lozano: pintor mexicano (1895-1971). Vivió muchos años en París, donde se empapó de las vanguardias. Entre 1930 y 1931 frecuenta a Rodríguez Pintos y Altolaquire.

⁷³ Eugenio D'Ors (Barcelona, 1882 - Villanueva y Geltrú, 1954). Este ensayista, periodista, dibujante, filósofo y crítico de arte (autor de la imprescindible guía artística *Tres horas en el Museo del Prado*, de 1923), de brillante prosa, y perteneciente a la generación española del 14, es el fundador del *noucentisme* (movimiento cultural regionalista de origen burgués de comienzos del siglo XX, que postulaba en Cataluña la síntesis de la tradición mediterránea y la herencia clásica grecolatina), el cual abandona hacia 1920. La radicalización de su filosofía lo llevó, durante la Guerra Civil Española, a adherirse al bando sublevado. Durante su estancia en París trabó gran amistad con Pintos y su futura esposa, a quienes dedicó desde España la “Canción volante y retributiva”, que Pintos incluyó en *Campossecreto*.

⁷⁴ Supervielle se establece en Montevideo entre 1939 y 1946, a causa de la guerra. Cuando luego retorna a su ciudad natal, “retrouve Carlos Rodríguez Pintos, préface un livre d'Orfila Bardesio, se lie notamment avec Sara et Roberto Ibáñez, avec le peintre Torres García, avec José Pedro Díaz [...]”. Il découvre Felisberto Hernández” (“reencuentra a Carlos Rodríguez Pintos, prologa un libro de Orfila Bardesio, se relaciona estrechamente con Sara y Roberto Ibáñez, el pintor Torres García [y] José Pedro Díaz [así como] descubre a Felisberto Hernández”). En su poema “Champs Elysées” (de *Oublieuse Mémoire*, de 1949), «il imagine “les poètes de France” débarquant “sur les côtes d'Amérique” et appelant familièrement par leurs prénoms» («imagina “los poetas de Francia” desembarcando “en las costas de América” y los llama familiarmente por sus nombres»). Estos poetas son: Neruda, Alfonso Reyes, Borges, Rodríguez Pintos, Ibáñez, los brasileños Mario de Andrade, Manuel Bandeira y Augusto Federico Schmidt, y las poetas Sara de Ibáñez, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo, Juana de Ibarbourou, Orfila Bardesio y Cecilia Meireles:

[...] Ohé Pablo et Alfonso, Jorge Luis, Carlos, Roberto, ohé Mario et Manuel et Augusto,
Federico,
Ohé Sara et Gabriela, ohé Silvina et Juana, ohé Orfila et Cecilia
Voici les amis de France!

(Collot, 1995).

En un homenaje “en ausencia” realizado a Supervielle en Montevideo en 1956, en la redacción de la revista *Entregas de La Licorne* (esto es, el propio domicilio de su directora, Susana Soca), Rodríguez Pintos recordó también aquellos tiempos parisinos (que tenían en Supervielle un animador cálido y generoso, y aparecen de nuevo nombres recién citados y otros que entran en aquel acumulativo “y más y más y más...”):

[...]

¡Querido, grande y tierno poeta! [Jules Supervielle]

Yo quiero evocarlo esta noche en esta noble "Licorne" que él tanto ama y en medio de este grupo de amigos fervorosos, en su imborrable presencia en nuestro París de hace veinte años. Su silencio se alza en mi recuerdo frente a los fuegos de artificio de nuestro inolvidable Max Jacob⁷⁵, a la gracia andaluza y fresca de Alberti y de Altolaguirre, a los juegos de las verdades “esperadas por el espíritu” de Valéry, al noble verbo de Éluard, a la dialéctica ática y angélica de d’Ors, a la palabra humilde, sabia y cristianísima de Manuel de Falla,⁷⁶ al arco-iris siempre sorpresivo y cálido de Marc Chagall,⁷⁷ al acento generoso, viril y optimista de Carlos Reyles.⁷⁸

El silencio de Supervielle es quizás, en mi recuerdo, uno de los más ricos y más profundos silencios que me ha sido dado escuchar. Subía como un canto vivo, hasta entregársenos desnudo, en el agua purísima de la mirada [...] (Rodríguez Pintos, 1956).

⁷⁵ Max Jacob (Quimper, Bretaña, 1876 - Campo de concentración de Drancy, 1944) fue un poeta, dramaturgo y pintor francés de origen judío (convertido luego al catolicismo), vinculado sobre todo al cubismo, quien reside en París desde 1897. Cultiva estrecha amistad con Pintos y su prometida Simone, a quien dedica un cuadro con la imagen de una locomotora (“[...] pues a ella le gustaban los trenes”, en Bombal, entrev. cit.), e inspira al autor uruguayo: “Canción ronca con una locomotora dentro”, de la serie “Siete canciones roncadas”, del “Cancionero de Camposecreto”, de *Camposecreto*. La reseña de la antología de Julio J. Casal recoge parte de unas palabras de Jacob sobre Pintos: “Es un gran poeta, uno de los mejores” (Casal, 1940: 291), citando la prensa parisina: “Un grand poète moderne, et l’un des meilleurs, et dans la lignée de Rimbaud” (“Un gran poeta moderno, y uno de los mejores, y en la línea de Rimbaud”) (P. Soler, “Un grand poète. L’Uruguayen Carlos Rodríguez Pintos”, 1933 (del archivo de Carlos Rodríguez du Hautbourg, sin indicación del medio).

⁷⁶ Manuel de Falla (Cádiz, 1876 - Alta Gracia, Argentina, 1946). El más importante representante del nacionalismo musical español estuvo fuertemente vinculado al 27 a través de su relación creativa y amistosa con el grupo granadino de García Lorca, el periodista José Mora Guarnido, el pintor Manuel Ángeles Ortiz y otros. A raíz de sus conciertos, reside varias veces en París. Pintos le dedicará *Columbarium*, en Francia, y en Uruguay, “Canción ronca con lentes negras”, de la citada “Siete canciones roncadas”.

⁷⁷ Marc Chagall (Bielorrusia, Imperio Ruso, 1887 - Saint-Paul de Vence, Francia, 1985). El gran pintor vanguardista, de origen judío, residió en París en forma continuada desde 1923 hasta 1941 (en que debe emigrar a EE. UU. a causa de la invasión nazi), aunque pocos años después de la Segunda Guerra retorna definitivamente a Francia. Allí compartió amistad con el grupo que incluía a Alberti, Supervielle y Pintos.

⁷⁸ El narrador uruguayo reside en París entre 1931 y 1932, donde continúa su trato con Pintos, aunque previamente sus visitas y estadías parisinas habían sido frecuentes (Carlos Martínez Moreno, *Los narradores del 900*, Capítulo Oriental 16, Montevideo: CEDAL, 1968, p. 249).

Las amistades compartidas excedieron los límites de las tertulias, la poesía, las ilustraciones y ediciones conjuntas para alcanzar también el ámbito del teatro. Poco después del “encuentro performático” de Rodríguez Pintos y Alberti se produjo una representación en toda la regla, nada menos que en la Sorbona, por parte de los dos amigos y María Teresa León. La obra fue el drama albertiano en verso *Santa Casilda* (escrito en 1928), el cual estuvo más tarde perdido por muchos años —y poseía además una especial connotación para Alberti y León (ya que se habían conocido durante su lectura en una reunión madrileña, en 1929)—.⁷⁹ Así recuerda Pintos aquella experiencia escénica:

Así, poco tiempo después de este primer ensayo, funambulesco y surrealista, representamos juntos la “Santa Casilda” de Alberti, en el Instituto Hispánico de la Sorbona; colaboró con nosotros, con su bello talento y su gracia madrileña [sic], María Teresa León, y Rafael tomó el rol principal. ¡Inolvidable “Santa Casilda”, perdida para siempre entre los muchos poemas de Alberti, quedados en España! (Rodríguez Pintos, 2002: 149).

Además, Rodríguez Pintos no se limitó a ser un pasivo receptor de la hospitalidad que Mathilde Pomès ofrecía a aquellos soñadores que hablaban en español. El poeta participó en una publicación en su honor en la más importante revista española de las vanguardias, *La Gaceta Literaria*, de Madrid, junto a Alberti, María Teresa y Mariano Brull, la cual constituyó un acto de agradecimiento colectivo a la generosa anfitriona y a la vez de demostración de la unión entre españoles e hispanoamericanos. Así nos informa Francisco Díez de Revenga:

En *La Gaceta Literaria*, número 123, del año 1932, Rafael Alberti y María Teresa León presentaron una nutrida antología de poetas belgas de aquellos años, titulada “Cinco poetas belgas contemporáneos”, muy poco conocidos entonces [...] en España. Con ellos colaboraron Mariano Brull y Carlos Rodríguez-Pintos, que se encargaron de traducir a Mathilde Pomès. Correspondían así el gesto de Mathilde Pomès, que había presentado una importante serie de composiciones de poetas españoles, traducidos por ella en el periódico belga *Le Journal des Poètes*, número 1, 15 de noviembre de 1931 (Díez de Revenga, 2018).

⁷⁹ *Santa Casilda (Misterio en tres actos y un epílogo)*, prólogo y notas de Luis García Montero, Cádiz: Fundación Rafael Alberti / Diputación Provincial, 1990. Una copia del texto perdido fue recuperada en 1968, en posesión de Ernesto Halffter, quien tuvo en los 30 el proyecto de realizar con él una ópera. La pieza había sido leída varias veces en público por el propio Alberti antes de extraviarse, pero no llevada al teatro, por lo que esta representación “estudiantil” en la Sorbona sería su auténtico estreno. Un recorte de la prensa uruguaya de la época —desgraciadamente sin datar—, titulado “Entre compatriotas” (perteneciente al archivo de Carlos Rodríguez du Hautbourg), informa que también actuaron: “el compositor español Ernesto Halffter, [...] las señoritas Alma Reyles [hija del narrador compatriota], Denise y Françoise Supervielle [hijas del poeta]”.

El goce de crear y el goce de entender y difundir la creación

Rodríguez Pintos también se hizo tiempo para disfrutar, con sus amigos escritores, de una de las extensiones lúdicas (tan caras a las vanguardias) de la creación lírica: los poemas fonéticos, enfocados al puro juego de sonidos, con prescindencia del significado (donde la lengua vale por sí misma y forma un universo cerrado y exonerado de la referencialidad). En esta ocasión, el poema incluyó la creación continuada de neologismos, con una mínima inclusión de términos preexistentes. Hablamos de la “jitanjáfora” —una invención de Mariano Brull de 1929, que mereció la denominación y el estudio de Alfonso Reyes—. En la “jitanjáfora” colectiva de marras, en honor al propio Reyes, además de Pintos, intervinieron varios compañeros de la bohemia parisina, según explica Manuel J. Ramos Ortega:

En 1932 [el poeta Pablo Sebastián participa], junto a Rafael Alberti, Mariano Brull, Carlos Rodríguez Pintos y Torres Bodet, en una jitanjáfora —nombre que da Alfonso Reyes a un texto lírico cuyo sentido reposa en el significante, constituido desde valores puramente sonoros (ritmos, aliteraciones, etc.: “Viernes, vírgula virgen / enano verde / verdularia cantárida / erre con erre Mariano Brull”)—, enviada desde París precisamente a Alfonso Reyes, que la recogió en *Cortesía* (1948) (Ramos Ortega: 2001: 70-71).

Esta función lúdica del lenguaje, bebida en los años de París, reaparecerá mucho después en la lírica de Pintos, en la bella “Canción ronca en verde y azul” (de la serie “Siete canciones roncadas”), dedicada no casualmente a Rafael Alberti. El epígrafe del poema, que recuerda en mucho a una jitanjáfora, es en realidad un trabalenguas que la madre de Alberti le había enseñado de niño,⁸⁰ y su transcripción —sin aclaración alguna y leves variantes— es un guiño y un homenaje al amigo y también a la creación sentida como un juego reactivo a toda solemnidad, según la había practicado aquella juventud vanguardista, y que decía presente aun veinte años después:

Doña Dírriga, Dórriga, Dárriga,
trompa pitárriga,
tiene unos guantes

⁸⁰ “Contra [la antipática maestra escolar] aplicaba yo mentalmente [...] un raro trabalenguas, escogido entre los muchos oídos a mi madre y que —hoy mismo sigo comprobando su justeza— la retrataba graciosamente” (Alberti, 1980: 28).

de pellejo, de zírriga, zórriga, zárriga,
trompa pitárriga,
le vienen grandes!!

(Rodríguez Pintos, 2012: 173)

París le ofreció también a Rodríguez Pintos el contacto directo con los artistas y las obras plásticas, tanto las clásicas como aquellas de la más estricta vanguardia, que nutrieron su sensibilidad y sus estudios académicos en la Escuela del Museo del Louvre y la Sorbona. En un ensayo póstumo de 1986, el autor nos da cuenta de dos de sus experiencias de entonces: la visión directa de una talla de Fidias —el Friso de las "Grandes Panateneas" del Partenón—, en el Departamento de Arqueología Griega del citado museo, y el *Guernica*, de Picasso, en su primera exposición en el París de 1937, durante su último año de estancia en la ciudad y ya agobiado por el drama que vivía España en su contienda civil y el oscuro presagio de la Segunda Guerra. Se confrontan y dialogan a la vez en este texto el arte clásico (las reglas eternas, el ideal del justo equilibrio) y la vanguardia (la rebeldía a lo establecido y la expresión de un mundo caótico y fracturado), y ambos extremos son, precisamente, los que también están —en tensión permanente— en la obra de Pintos a partir de su residencia europea y hasta el final de su trayectoria. El texto, aunque no versa sobre literatura, bien vale además a modo de poética implícita del escritor (pues se nombra a sí mismo no solo como hombre sino como poeta):

Se me ha solicitado una serie de instantáneas sobre algunos de los encuentros que más intensa huella han dejado todo a lo largo de mi vida de hombre y de poeta.

Quiero iniciarlas hoy con el recuerdo imborrable, candente aún, de mi encuentro plástico, intelectual y emotivo [...] con los dos rostros del Alma, con las dos posibilidades de expresión con que el hombre sobre la tierra, deja la huella profunda de una hora de equilibrio, de sabiduría, de plenitud, de aceptación total y gozosa y la marca ardiente de su rebeldía, de su angustia, de su cólera, de su desesperanza.

[...]

En una tarde de Primavera [...], en el perfecto París de mis ensueños y de mi realidad, me veo aún entrando en aquella pequeña sala [...] y me evoco en mi profundo asombro, [...] escuchando una voz que me decía desde el divino mármol: —"Detente, no sigas buscando el secreto del Alma antigua. Mi lenguaje debe bastarte; si sabes leerme, en mí hallarás la esencia de la vieja sabiduría, del profundo equilibrio, de la divina gracia, de todas las posibilidades, de todas las plenitudes del alma, en su máxima estatura espiritual". [...]

Comprendí en aquel instante y para siempre, el misterio de la "Euforia", el arte noble de bien llevar el Alma dentro del cuerpo y el misterio de la "Euritmia", el arte de mover ese cuerpo armoniosamente, y el equilibrio perfecto y la última correspondencia entre esos dos misterios. [...]

[...] Mi encuentro con [el] alucinante *Guernica* de Picasso, queda también duramente agarrado a mi recuerdo pero esta vez dejando una terrible huella sin rescate. Y es que todas las posibilidades del dolor en la pobre carne sufriente, en la derrotada confianza, en la conciencia herida por la más inicua de las injusticias, [...] todo esto y mucho más aún, ha sido traído por Picasso a su composición que alguien ha definido como "descomposición". [...] Picasso, el más trágico de los pintores contemporáneos, ha dado testimonio de su rotunda protesta, levantando este Friso

tremendo y eligiendo para su lenguaje plástico sus instrumentos expresionistas, el idioma estético de su viejo cubismo, de un planismo constructivo, de las más agudas formas geométricas de un caliente fermento humano, animal y mineral, de todo un universo en descomposición, alzado en la cólera acusadora de un implacable Juicio Final. [...]

[...]

Fidias y Picasso⁸¹ en el espacio de 25 siglos me ofrecieron así, en este doble encuentro de París, la doble faz trágica de la condición humana (Rodríguez Pintos, 1986).

Este estudioso y espectador especializado de las artes visuales participó también entonces de una exposición vanguardista al aire libre en pleno París, según le relataría muchos años después —desgraciadamente, sin demasiados detalles— a su amiga argentina, la escritora Susana Bombal, en una entrevista a la que ya hemos recurrido. El episodio refuerza la percepción “bifronte” que propicia el creador Rodríguez Pintos: buscador incansable de la forma perfecta, por un lado, y dispuesto “desmontador” de modelos, por el otro, quien en su recuerdo observa equidistante y con fino humor a sus maestros de la poesía pura y a aquellos que, como él, navegaron además en la ola vanguardista: “En París, una vez, hicimos una exposición en los troncos de los grandes árboles. Es claro, en Montparnasse. Pero eso debería hacerse en las calles céntricas y en las vidrieras. Esta idea hubiera provocado un ataque en Juan Ramón Jiménez y en Valéry, pero habría hecho las delicias de García Lorca” (Bombal, entrev. cit.).

En 1935, Rodríguez Pintos participa en París en el “Premier Salon de l’Art Mural”, organizado por la Asociación de Amigos del Arte (A. L. A.), que funcionaba paralelamente en Buenos Aires, Madrid y París. En este salón se expusieron una serie de textos —de escritores reconocidos y de autoría anónima— impresos en buen tamaño y concebidos como posibles inscripciones para diferentes espacios relevantes. Significativamente, nuestro poeta elige un imaginario “dintel” —en un ámbito ideal de reunión de sus amadas artes de la palabra y la imagen—, que no ubica en París, sino en su ciudad natal (lo que demuestra que las amarras con su orígenes seguían firmes): “A la porte d’une École des Beaux-Arts, à Montevideo” (“En la puerta de una Escuela de Bellas Artes en Montevideo”). El texto de Pintos, que analizaremos más

⁸¹ Rodríguez Pintos fue un observador privilegiado, muy poco antes de regresar a Uruguay, de la primera exhibición del *Guernica*, efectuada en el Pabellón de la República Española, dentro de la Exposición Internacional de París de 1937 (que se desarrolló de mayo a noviembre). La muestra de España (país que estaba en plena Guerra Civil) se inauguró con cierto retraso, el 12 de julio, y el pensamiento de Pintos debió de haberse trasladado entonces hasta sus amigos españoles, como Altolaguirre y Alberti, que se encontraban en medio del conflicto.

adelante en profundidad, constituye una compacta síntesis que reúne en pocas palabras su poética —ahora de forma explícita—, válida no solo para entonces sino para el resto de su obra. El conjunto de “inscripciones” fue publicado en la carpeta *Via Appia*, del mismo año (que reseñaremos en la bibliografía europea del autor).

Pintos realizó además en París actividades de difusión cultural como la crónica teatral y cinematográfica y sostenidas conferencias en distintos puntos de la ciudad (que alcanzaron incluso la reflexión sobre temas filosóficos vinculados al momento), en su calidad de Agregado cultural temporario de la Legación Uruguaya en Francia.⁸²

Esta vocación docente se institucionalizará cuando, en posesión de sus títulos académicos, el poeta ejerza por décadas como profesor en distintos centros educativos públicos y privados de nuestro país. Sirva de ejemplo de este ángulo de su actuación europea una nota de la prensa francesa de la época que evidencia —además de la profundidad de sus planteos— la absoluta compenetración con el medio cultural de adopción:

El poeta uruguayo Carlos Rodríguez Pintos ha culminado su serie de conferencias anuales con una bella charla en el Club de Jóvenes, que esta vez tuvo como tema elegido: “El sentido de la Muerte y de la Juventud en la actualidad”.

Frente a un público compuesto mayormente por estudiantes, y dentro del ambiente de cordialidad inteligente que caracteriza las reuniones bimensuales del Club, el poeta estudió las diversas actitudes de la juventud frente a la muerte. “La muerte de los héroes, “La muerte del atleta”, “Los jóvenes de ayer y de hoy, “Actitudes de desafío y de resignación”, “La muerte como solución a los problemas del hoy”, “La mujer, la religión, la patria y el amor ante la muerte”.

El orador invitó al público a los debates, y a pesar de la seriedad de los asuntos, fue una auténtica reunión de Jóvenes, por el entusiasmo y las discusiones.

La jornada finalizó con dos poemas de Rodríguez Pintos recitados impecablemente por el Sr. Jean Laurent y la Srta. Odette Bernard.⁸³

* * *

⁸² “Fue [Rodríguez Pintos] durante dos años “attaché” de la Legación del Uruguay en Francia, para la propaganda intelectual que realizó en forma de conferencias, artículos y exposiciones de sus trabajos y ediciones poéticas” (en *La Mañana*, entrev. cit.).

⁸³ Artículo original en francés, publicado por *Journal d’Art*, París, 1933, y conservado en el archivo de Carlos Rodríguez du Hautbourg.

Carlos Rodríguez Pintos: poeta impresor

Rodríguez Pintos inicia la publicación de su poesía concebida en Europa a través de uno de los más importantes impresores artesanales del siglo XX en España: el benjamín de los poetas del 27, Manuel Altolaguirre (1905-1959).

Altolaguirre había llegado a París en noviembre de 1930, desde su Málaga natal, en principio “para estudiar Ciencias Políticas [y así] mejorar su preparación de cara a las oposiciones de ingreso al cuerpo diplomático” (Sobrino Vegas, 2012: 246), junto a una pequeña minerva de mano recién adquirida, y trayendo tras sí una intensa experiencia de editor, que continuaría incluso durante su exilio político.⁸⁴

Nos detendremos en esta imprenta no con un mero afán arqueológico, sino porque ella representó un modo particular —entonces habitual— de concebir y difundir la literatura (en forma casi excluyente, la lírica), y sus dueños sucesivos (uno de ellos, Rodríguez Pintos) se relacionaron estrechamente junto a las obras que salieron de sus prensas y una parecida cosmovisión artística y humana.

Muchos poetas buscaban por entonces la independencia económica de la industria editora y el completo control —sin mediación de terceros— sobre el producto final, al par que la creación personal y artesanal de pequeñas joyas de colección, de tirada limitada y generalmente firmadas por los autores, con un gran esmero compositivo y concebidas como una unidad entre soporte, texto, tipografía e ilustración (en un esfuerzo que se prolongaría por varias décadas, aunque espaciándose progresivamente). La impresión a cargo de poetas incluye en Europa nombres ilustres como el del maestro del 27, Juan Ramón Jiménez (quien, aunque no poseía prensa, cuidaba y supervisaba —hasta los espacios en blanco— de sus revistas madrileñas *Índice* (1921-1922), *Sí* (1925) y *Ley* (1927) y fijó la pauta de extrema sobriedad gráfica que seguirán en gran medida Altolaguirre y luego Rodríguez Pintos. Afirma al respecto Soledad González Ródenas:

⁸⁴ Altolaguirre y Emilio Prados fundaron en Málaga la imprenta “Sur” en junio de 1925, con el objetivo de publicar una revista y una colección de libros que promovieran los nuevos poetas que pronto conformarían el 27. En 1926, Prado y Altolaguirre dan a luz la revista *Litoral* —que, con altibajos, sigue editándose hasta hoy—, junto a un pequeño grupo de colaboradores. “Los dos jóvenes poetas, con elementos tipográficos importados de Alemania, Francia e Inglaterra, componían pacientemente a mano y letra a letra los primeros poemas de esa futura generación de artistas” (en “Historia”, sitio web oficial de *Litoral*, <http://edicioneslitoral.com/historia/>).

[...] su sentido de la belleza [de Jiménez] tiende en todos los aspectos al mágico encanto de la desnudez, y eso le hará rechazar como bello cualquier libro que recargue su valor con elementos ajenos al texto mismo. Buen ejemplo de esto es su labor como editor de libros o de revistas, en las que siempre destacó por la calidad, la corrección y la sobria elegancia de cuantas obras estuvieron a su cargo (González Ródenas: 45).

El estilo compositivo de Altolaguirre, que aún se impone con su elegancia desprovista de ornamentaciones (en palabras de hoy, “minimalista”), es de impronta juanramoniana, y “[...] el modelo tipográfico [...], con sus bodonis, sus grandes puntos y su papel charol [...], es francés: las maravillosas Éditions de la Sirène, fundadas en el París de la inmediata posguerra” (Bonet, 2012: XXXVII). Agrega a este respecto Julio Neira:

En París, la elegancia de sus pliegos [de Altolaguirre], basada en la acertada elección de tamaños de letra y combinación de redondas y cursivas, a una sola tinta, sobre papeles no excesivamente lujosos, pues nunca llegó a tener una posición económica desahogada, enlazaba con la tradición francesa y el gusto de la extensa colonia hispanoamericana en ella formado, lo que le permitió sobrevivir de su trabajo y alcanzar cierto renombre como editor (Neira a, 2015: 169).

En Francia funciona más o menos contemporáneamente a la imprenta de Altolaguirre, la de la poeta inglesa Nancy Cunard, llamada “Hours Press” (1928-1931), que lanza primeras ediciones memorables (que incluyen a un joven Beckett), y este auge no se detiene en Europa. La imprenta en manos de poetas tendría también en Uruguay ejemplos notorios en “Stella” (aunque de mayor porte), de Juan Cunha —editora de *El pozo*, de Onetti, en 1939—, y “La Galatea”, propiedad de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer (muy activa en las décadas del 40 y el 50).

Una imprenta artesanal era, por otra parte, una empresa que plasmaba una concepción diferente del trabajo tal como fue entendido a partir de la Revolución industrial, en que el trabajador pierde todo contacto e involucramiento con el objeto que ayudó a crear en alguna de sus fases (como advierte Richard Sennett).⁸⁵ Alfonso Reyes —siempre deseoso de tener una imprenta artesanal— resume muy bien la índole de esta clase de proyectos, a “contramano” de los

⁸⁵ Afirma el sociólogo estadounidense que los artesanos son aquellos que “[...] are dedicated to good work for its own sake. Theirs is practical activity, but their labor is not simply a means to another end [...]. The craftsman represents the special human condition of being engaged” (“[...] están dedicados a hacer un buen trabajo por su propia voluntad. La suya es una actividad práctica, pero su labor no es simplemente un medio para otro fin [...]. El artesano representa la especial condición humana de estar comprometido”); *The craftman*, New Haven: Yale University Press, 2008, p. 20.

métodos de producción capitalistas, y llevados adelante por personas vinculadas entre sí por lazos afectivos y no meramente económicos:

Un sentido de fraternidad dignificaría el trabajo, y aquello de ver cada día la creación de nuestras almas reducida a la lealtad de la forma material por el ministerio de nuestras manos. El trabajo así sería alegre y se acercaría al juego lo más posible, que es el verdadero perfeccionamiento del trabajo donde quiera que son libres los hombres.⁸⁶

Altolaguirre instala su minerva en su propio domicilio de la *rue* de Longchamp n.º 33,⁸⁷ y oficia de cajista, impresor y encuadernador (lo que nos habla de lo personal y un tanto quijotesco de la empresa) y, portando sus proyectos editoriales, entabla rápido contacto con los círculos intelectuales de París.⁸⁸ Rodríguez Pintos se convierte entonces en uno de los más cercanos amigos:

En París [Altolaguirre] trata a Picasso y a Dalí y escribe notas sobre Gregorio Prieto (que le hace varios retratos a lápiz) y también sobre el pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano. En las reuniones a las que asiste también trata a la poeta y traductora francesa, Mathilde Pomès, así como a los poetas españoles Enrique Díez-Canedo, Pedro Salinas y Jorge Guillén. Sin embargo, sus amigos más cercanos por estas fechas parecen haber sido los sudamericanos Carlos Rodríguez Pintos, Margarita Abella⁸⁹ y Julio Supervielle.⁹⁰

La lírica de Rodríguez Pintos despierta genuina admiración en Altolaguirre, al punto de que la incluye en sus nuevas ediciones. Al respecto, detalla James Valender:

⁸⁶ Alfonso Reyes, “La imprenta medieval”, en *Monterrey. Correo de Alfonso Reyes*, Río de Janeiro, 1930, n.º 2, p. 1.

⁸⁷ Jorge María Gibert-Cardona, “Poesía IV: 9. trois poèmes de Mat[h]ilde Pomès (París 20, rue de Grenelle 1931)”, en *Universitas Tarraconensis, Revista de Filología*, Tarragona, n.º 7, 1984, p. 76.

⁸⁸ Alejo Carpentier (1904-1980), camarada de la bohemia de París, y residente en la ciudad de 1927 a 1939, testimonia en un artículo contemporáneo: “París... Gracias a Manuel Altolaguirre —ese poeta extraordinario que imprime sus libros en una imprenta personal, instalada en su habitación— pude disfrutar durante unas horas de la charla nerviosa del autor de *Marinero en tierra...* (Carpentier, “Teatro político, teatro popular, teatro viviente...”, *Carteles*, La Habana, 23 de agosto de 1931, en *Obras completas* de Alejo Carpentier, vol. 8, México D. F.: Siglo XXI, 1998, p. 380).

⁸⁹ Margarita Abella (Buenos Aires, 1901-1960) es una delicada poeta, hoy no frecuentada, que comenzó a publicar tempranamente a fines del modernismo y marcando su distancia con él. Proveniente de la aristocracia argentina (era bisnieta de Bartolomé Mitre), su situación económica le permitió residir en París.

⁹⁰ “Cronología”, en *Los pasos profundos*, de Manuel Altolaguirre, *Litoral*, Málaga, n.ºs 181-182, 1989, p. 99.

[...] a principios de 1931[...] comenzaron a salir de su imprenta sus “Ediciones de Poesía”, pequeños cuadernos en los que publicaba poemas y dibujos de sus amigos de París. La lista de los primeros autores editados incluía a Jorge Guillén (*Ardor*), Julio Supervielle (*Poema*), Carlos Rodríguez Pintos (*17 de febrero*), así como al propio poeta impresor (*Un verso para una amiga y Amor*) (Valender, 1989).⁹¹

Con el afán de incorporarlo a su colección poética, Altolaguirre escribe una carta al recién nombrado Alfonso Reyes (buen amigo de la promoción del 27, residente entonces en Brasil), acompañada por estos primeros títulos, en la cual evidencia su aprecio por la poesía de Pintos (e incluso el conocimiento de sus producciones tempranas —que parecieron no convencerlo demasiado—): “[...] ¿Conoce Vd. a Carlos, el fino poeta del Uruguay? Sus nuevas poesías, muy distintas de las que escribiera en otra época, me gustan mucho y estoy encantado de acompañar mis versos [...] con un poeta de América [...]” (ibídem: 668).

Este aprecio de Altolaguirre por la obra del uruguayo se ratifica con la publicación de otra *plquette* de su autoría en las “Ediciones de Poesía”, luego de *17 de Febrero: Día pleno*, y una independiente de autoría conjunta, *Dos poemas*. Asimismo, también incluyó un cuadernillo con dos poemas de Pintos —“Gozo del aire” y “Columbarium”— en su colección *Poesía*, dentro de un número de “vocación uruguaya”: *Poesía V*, junto a otros de Juana, Supervielle, Silva Valdés, Sabat Ercasty, Juan Carlos Abellá y uno propio,⁹² que hubiera sido el primero de una serie hispanoamericana⁹³ luego frustrada, y que pone en evidencia los fuertes lazos de entonces entre

⁹¹ Estas “Ediciones de Poesía” incluyen también: *Cuerpos* (dibujos), de Gregorio Prieto; *Cinco casi sonetos*, de Alfonso Reyes; *Saisons*, de Mathilde Pomès; *Poemas y Sonetos*, de Margarita Abella —con traducción de Mathilde Pomès—, entre otros, todos de 1931 (ibídem).

⁹² Altolaguirre había publicado los tres primeros números de su colección *Poesía* en Málaga (en abril, mayo y septiembre de 1930) y los dos últimos en París, en enero y mayo de 1931. Todos ellos incluyen cuadernillos de su autoría, y en el último número —*Poesía V*—, aquel que contiene su poema, “El héroe”, dedicado a Carlos Rodríguez Pintos (pocos años después publicado en la revista *Ápex* (Montevideo, febrero de 1945, pp. 8-9). Completan este quinto número los siguientes cuadernillos (con sus respectivos poemas): de Juana de Ibarbourou (“Angustia”, “El forjador”, “Días sin fe”, “Motivo de canción”); Supervielle (“Profecía”, “Pointe de flamme”, “Poema”, “Alta mar”, en versiones españolas); Silva Valdés (“Una estrella”, “Al viento pampero”); Sabat Ercasty (“El infinito océano”) y Abellá (“La puerta”, “La mudanza”, “Cantar”, “En la taberna”).

⁹³ En una nota que encabeza el número V de *Poesía*, Altolaguirre informa: “[...] Manuel Altolaguirre [...] inicia, al imprimir este volumen, la serie dedicada a la poesía de Hispano-América, haciendo constar que esta antología no estará completa hasta haber publicado varios números sobre cada país, incluyendo en ellos los poetas involuntariamente omitidos en las primeras colecciones” (en Sobrino Vegas, op. cit.: 250).

los creadores españoles y americanos, interrumpidos después por la guerra civil y el franquismo (y en ocasiones retomados durante el exilio republicano, como ocurrió con Pintos y Alberti).

Altolaguirre deja París en el verano de 1931, al igual que Alberti y María Teresa León, para pasar sus vacaciones en la isla de Port-Cros, en el Mediterráneo, donde Supervielle poseía una residencia. Antes de marcharse le vende su prensa a Rodríguez Pintos (quien ya se había ensayado previamente en ella en el cuaderno compartido, *Dos poemas*).

Es así que Pintos comenzará a imprimir sus propias ediciones poéticas —que precisaremos en la nómina que reúne todos sus cuadernos de París—. Aunque en su labor se consideró a sí mismo como un *amateur*,⁹⁴ alguna de sus hermosas *plaquettes* se confunden hoy con las del experimentado Altolaguirre. En unas declaraciones de 1933 a la prensa parisina, Pintos puntualiza el sentido profundo que tiene para él la impresión de sus textos, que va mucho más allá del gusto por la tarea artesanal, para alcanzar la reflexión filosófica y la búsqueda de puntos de contacto entre la literatura y las artes plásticas:

Il n'y a rien de plus amusant [...] que d'assembler les caracteres d'un poème que l'on vient d'écrire.

Quand je le fais, il me semble qu'après avoir façonné l'âme de mon oeuvre, je crée son corps. Et lorsque je démonte mes formes d'imprimerie après avoir tiré, pour moi-même, plusieurs centaines d'exemplaires de mes poèmes, il me semble que j'accomplis un geste en quelque sorte divin: geste d'un être suprême qui, à bon droit, détruit ce qu'il a mis au monde.

A d'autres moments, j'éprouve le sentiment qu'en groupant mes caracteres, je donne un côté sculptural à la poésie.⁹⁵

(No hay nada más divertido que unir los caracteres de un poema que se acaba de escribir.

Cuando lo hago, me parece que luego de haber dado forma al alma de mi obra, he creado su cuerpo. Y cuando desmonto mis tipos de impresión después de haber lanzado, por mí mismo, varios

⁹⁴ En una carta de 1933 dirigida desde en París al poeta mexicano Bernardo Ortiz (director de la revista *Los Contemporáneos*), Pintos escribe: “Le envió mis últimas obras de impresor *amateur* así como algunas traducciones que me hacen en París y artículos de prensa que le pueden mostrar las actividades con las que trato de alimentar malamente esta “nuestra ansia de duración” ya que no de eternidad” (en Ortiz de Montellanos, 1999: 262).

⁹⁵ “Le poète Carlos Rodríguez Pintos, attaché de légation, imprime lui-même ses oeuvres” (“El poeta Carlos Rodríguez Pintos, agregado de legación, imprime él mismo sus obras”), por Jacques Brissac, en *Paris-Midi*, París, 24 Janvier, 1933 (artículo conservado en el archivo familiar del autor).

cientos de ejemplares de mis poemas, me parece que he cumplido un gesto de alguna manera divino: el gesto de un ser supremo que, con justo derecho, destruye aquello que ha puesto en el mundo.

En otras ocasiones, advierto el sentimiento de que agrupando mis caracteres, le doy una faz escultural a la poesía.)

Más de cuatro años después de la nota previa, estas son las palabras de Pintos respecto a la estimulante experiencia impresora, a su regreso definitivo al país:

[...] confieso como uno de mis “violons d’Ingres” el noble oficio de impresor, pero sin pretender aún excelencia alguna.

Estas ediciones, que ya fueron expuestas en la Ciudad Universitaria de París, quieren ser solamente la representación y el recuerdo de una época en la que, en mi taller de París, nos reuníamos para imprimir esos cuadernos un grupo de poetas, pintores y músicos jóvenes, españoles, franceses y americanos [...].⁹⁶

En 1933,⁹⁷ Pintos le cede su prensa (junto a las cajas con los tipos bodónicos) al poeta, traductor y editor greco-francés de origen judío, Guy Lévis Mano (1904-1980), quien venía editando previamente en imprentas ajenas y puede iniciar así su propia carrera de impresor independiente. Con la minerva de Pintos (quien se convertirá además en su amigo), Lévis Mano inaugura una larga trayectoria en su editora de la *rue* Huyghens, de Montparnasse —a la que pronto se une otra minerva, a pedal, en 1935—. Las míticas ediciones G. L. M. continuaron hasta 1974, y ellas consagran a Lévis como uno de los más importantes editores artesanales del mundo en el siglo XX.

La “minerva errante” (según la certera definición de Bonet en su prefacio a *Camposecreto*), propiedad de Altolaguirre, Rodríguez Pintos y Lévis Mano, sucesivamente, luce hoy en muy buen estado en el Museo Guy Lévis Mano, creado en 1991 en Vercheny, Francia (ver figura n.º 20 en los “Anexos documentales”).

Ni Altolaguirre, ni Pintos ni Lévis pretendieron, previsiblemente, el mero lucro económico con su oficio de impresores, no solo por la índole de sus máquinas y sus tiradas limitadas sino

⁹⁶ *La Mañana*, entrev. cit.

⁹⁷ La primera publicación de las ediciones G. L. M. es “Il est fou!: 11 minutes”, del propio Lévis Mano (una *plaque* de poesía de 36 páginas y apenas 90 ejemplares), que está datada en agosto de 1933, por lo que podemos suponer que la cesión de Pintos de su imprenta ocurrió ese mismo verano francés.

porque los tres publicaban textos líricos, de difícil comercialización, incluso en esa época. De modo que su labor estuvo marcada por la pasión hacia la poesía y el trabajo artesanal, aunada a un fuerte sentido de misión. Como se vio, Altolaguirre pudo apenas sustentar su estadía en París merced a un buen número de ediciones (sobre todo la de su *plaquette*, *Un verso para una amiga*, de 1931, que resultó original y quizás hasta un buen obsequio con el único verso del título como contenido).

Pintos no buscó evidentemente un medio de vida en sus dos años como impresor y, además, en forma significativa, cedió y no vendió su minerva. Lévis, por su parte —quien había iniciado en 1924 su carrera de editor y la continuará por 50 años (conformando un catálogo de artistas que resulta abrumador, en número y calidad)—, no fue sin embargo un hombre acomodado.

Con referencia a Lévis, apunta Sandy Rémy (pero bien vale su reflexión para todos los heroicos impresores poéticos, de Europa y América): “L’édition de la poésie n’étant pas un investissement lucratif, il n’est pas étonnant que Guy Lévis Mano n’ait jamais fait fortune. Telle est l’une des conséquences de son choix sans concession. Les grands éditeurs —Hachette, Flammarion, Gallimard, Grasset, Denoël— ont assuré leur prospérité en se diversifiant” (“La edición de poesía no era una inversión lucrativa, por lo que no asombra que Guy Lévis Mano jamás haya hecho fortuna. Esta es una de las consecuencias de su elección sin concesiones. Las grandes editoriales —Hachette, Flammarion, Gallimard, Grasset, Denoël— aseguraron su prosperidad en la diversificación”) (Rémy, 2009: 17).

Las ediciones G. L. M. reunieron, como se anticipó, a creadores de primer nivel (en forma notoria, los del grupo surrealista), y Carlos Rodríguez Pintos se integra a ellas con tres cuadernos (en forma contemporánea, por ejemplo, a los de Paul Éluard —junto a Man Ray—, André Bretón, René Char, García Lorca, Max Jacob, Vladimir Maiacovsky, Henri Michaux, Benjamín Péret y Tristan Tzara).⁹⁸

Resulta significativo el hecho de que dos de las *plaquettes* de Pintos, así como uno de sus poemas incluido en un cuaderno conjunto, bajo la égida de Guy Lévis Mano, aparezcan únicamente en francés. Esto nos habla no solo de la voluntad de inserción de Rodríguez Pintos con el medio local sino también de la del propio Lévis Mano con respecto a nuestro poeta.

⁹⁸ “Catalogue général des livres par ordre alphabétique des auteurs”, en el sitio web oficial Guy Lévis Mano; <https://www.guylevismano.com/spip.php?article11>

Además, todas las traducciones desde el español llevan la firma de Lévis,⁹⁹ lo cual enfatiza aún más su interés por la obra del uruguayo —en un marco, por otra parte, donde el francés era “la *lingua franca* de la vanguardia” (Bonet, 2016), empleada por otros valiosos creadores de nuestro idioma como el ultraísta vinculado al 27, Juan Larrea, y el omnipresente Huidobro—. Finalmente: el primer cuaderno pintiano editado por Lévis integró sus *Câhiers de poésie* (un suplemento de sus ediciones *Poésie*, donde difundía la obra de reconocidos poetas contemporáneos), cuando no había recibido siquiera la imprenta de manos del autor uruguayo.

* * *

Al partir hacia París en 1927, Rodríguez Pintos había dejado una producción poética ambiciosa y atenta a los cambios estéticos de su época pero, sin embargo, breve.

Según vimos, de la creación que va desde 1916 a 1922 aparecen en la primera antología de 1940 tan solo 25 poemas. Aunque sabemos que la causa de esta escasa representación está en la auténtica ambición artística de Pintos, que lo llevó a expurgar al extremo sus versos, el hecho es que el resultado final es numéricamente exiguo y la difusión, dispersa y limitada a la prensa. Estas circunstancias condujeron a que el poeta no apareciera ante el campo cultural del país como un autor en el sentido más cristalizado del término

Por otra parte, desde 1922 hasta la llegada a París en 1927 (cuando comienza a componer los poemas de la serie luego llamada: “Distancias. Poemas de la soledad”), hay en su trayectoria un vacío de cinco años. El rigor estético del autor nos hace suponer que este silencio es solo aparente, pero lo cierto es que no se conservan textos de este período fijados en la prensa, el libro o incluso en los papeles familiares.

⁹⁹ Por lo demás, Lévis empleó siempre como criterio de editor e impresor su cercanía estética con la obra a publicar (en otro de los rasgos que lo apartan del emprendimiento editorial únicamente lucrativo). En carta de 1946, afirma: “Je n’imprime que les poètes, anciens ou modernes, français ou étrangers, que j’aime” (Sandy, op. cit.: 30). (“No imprimo más que a los poetas, antiguos o modernos, franceses o extranjeros, que yo amo”). Paralelamente, Lévis fue un renombrado traductor.

Es entonces en Francia que Rodríguez Pintos sostiene una trayectoria poética ininterrumpida (que se extenderá por más de cuarenta años). Nace aquí el poeta que asume su praxis de modo definitivo y la concreta en forma decidida a partir de 1931 en soportes autorales autónomos (superando la sola circulación a través de la prensa o antologías compartidas).¹⁰⁰

Y es en París, además, un poeta que crea directamente en francés una de sus obras, publica en esta lengua a través de traducciones de calidad, o en su lengua materna junto a versiones paralelas, según parcialmente adelantamos y veremos en profundidad en la próxima parte.¹⁰¹

¹⁰⁰ La lírica de Pintos había alcanzado la edición conjunta en Europa previamente a los cuadernos de Altolaguirre, con la publicación de “Hermano espantapájaros” (de *La casa junto al mar*), en la populosa y difundida antología *Poetas jóvenes de América* (Madrid: M. Aguilar Ed., 1930), realizada por el poeta vanguardista peruano Antonio Guillén (1900-1937), la que ha sido definida como “libro-galería” (“[aquellos] inventarios de autores, [...] donde [...] los que están [...] son aquellos con los que el autor comparte algo. El lector encuentra nóminas de literatos en las que el criterio de superioridad ha sido sustituido por el de hermanamiento o afinidad [...]”, y en las que, a la vez, esta elección implica un “manifiesto” (Juana Martínez Gómez, “El libro-galería como manifiesto en la vanguardia peruana (Alberto Hidalgo y Alberto Guillén)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 26 II, Servicio de Publicaciones, UCM, Madrid, 1997, p. 353. Más adelante, Pintos integró también la *Antología poética de la lengua española*, realizada por Agustín del Saz, Cádiz: Impr. de Manuel Álvarez, 1935 (Marta Palenque, “Historia, antología, poesía: la poesía española del siglo XX en las antologías generales (1908-1941)”, en *Historia literaria / Historia de la literatura* (ed. Leonardo Romero Tobar), Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 359-361. Estas inclusiones nos hablan de la buena inserción y acogida del poeta en el campo cultural español propiamente dicho.

¹⁰¹ El bilingüismo y afrancesamiento de Rodríguez Pintos (además de sus dotes como creador) habilitaron el laudatorio juicio crítico del chileno Julio Moncada, donde une al poeta a la tríada de Lautréamont, Laforgue y Supervielle en estos encendidos términos: «Así como el Uruguay dio a Francia tres poetas, esta dio al Uruguay, por lo menos, uno. Este es Carlos Rodríguez Pintos, educado en la Sorbonne, hombre de formación humanística excepcional, discípulo ferviente de Valéry, el gran poeta de la burguesía francesa. De Francia, trajo a las riberas del Río de la Plata [...] una visión formal decantada. El fondo de su pensamiento lírico es europeo. Pero, al contacto con la vida natural de este país, estrechando vínculos con su realidad social, aquel joven poeta que escribiera versos parnasianos, fríos por fuera y ardientes por dentro, se fue trocando en un melancólico y escéptico trovero que llega a la elegía más pura en su “Canto de amor” [...] en 1946. En Rodríguez Pintos prima la forma exquisita. O si no, cuando la exasperación le acomete, es capaz del ultraísmo» (Moncada: 1955: 282).

Este bilingüismo marca una huella identitaria de su obra y una práctica poco abundante dentro de la literatura nacional,¹⁰² que halla su raíz más profunda en la intensa compenetración e identificación espiritual del autor con Francia, la cual excede la admiración por su historia, sus ideas y sus artistas para alcanzar lo ontológico. En una carta conservada en los archivos literarios de la Biblioteca Nacional, Pintos explicita la profundidad de este vínculo:

¿Por qué estoy en Francia? Me han pedido que responda en unas palabras a esta pregunta [y] respondo diciendo que estoy en Francia, estuve en Francia y estaré siempre en Francia para no ahogarme del todo de soledad espiritual. Porque desde mis primeros atisbos de conciencia, desde mis primeras inquietudes intelectuales y desesperaciones trágicas de la adolescencia una sabiduría intuitiva me indicó el refugio seguro, gracioso y fuerte que fue siempre para mí el corazón, el cerebro y la tierra de Francia (cit. en Echevarría, op. cit.: XIX).¹⁰³

* * *

¹⁰² También Gervasio Guillot Muñoz (1897-1956), tan afrancesado como Pintos, y de su misma generación, publicó un único libro en francés que nunca fue traducido al español, *Misaine sur l'estuaire* (Montevideo: Editorial La Cruz del Sur, 1926). Esta francofilia de Pintos, por otra parte, recibió, andando el tiempo, la mirada crítica de las nuevas generaciones (cuando Uruguay ya había despedido a la “Suiza de América”, de cara a la crisis socio-económica de los 60 y la convulsionada realidad latinoamericana, y Francia no era más su norte cultural), según confiesa el poeta —sin precisar detalles—, en 1963: «[...] Me tratan de extranjerizado, dice el autor del bilingüe “Portrait” de tu padre (Para las dos sangres de mi hijo)» (Bombal, entrev. cit.).

¹⁰³ En la libreta juvenil de Pintos destaca la presencia de un poema en francés: “La Prière du chemin” (“La Oración del camino”), de estructura simétrica (dos cuartetos alternados con dos estrofas pareadas), compuesto en 1916. Esto es, Pintos es un poeta bilingüe desde la primera juventud, y este gran dominio de su segunda lengua florecerá y adquirirá la sutileza de los matices en la etapa parisina, en forma oral —en la diaria convivencia, los estudios y junto a los afectos franceses—, y en forma escrita en sus publicaciones o manuscritos (como el poema inédito de 1935 conservado en el archivo familiar, “Comme un avion de guerre...”). A su regreso a Uruguay retomará la creación en francés en el singular poema mencionado en la nota anterior (dedicado precisamente a Carlos Rodríguez du Hautbourg y publicado en *Camposecreto*), en que alterna ambas lenguas y sintetiza sus fuentes nutricias de creador, de las que su hijo es heredero.

La creación en Europa y las ediciones en París

Cumple, antes que toda clasificación de la segunda etapa creativa de Rodríguez Pintos, el establecimiento de la bibliografía y la producción de sus años europeos. Esta es la nómina que consideramos completa:¹⁰⁴

* *17 de febrero, París: Ediciones de “Poesía” [de Manuel Altolaguirre], 1931.* [7 páginas, con cubiertas: tirada de unos 200 ejemplares.]

* *Día pleno, París: Ediciones de “Poesía” [de Manuel Altolaguirre], 1931.*

* *Poesía V, París: Ed. Manuel Altolaguirre, 1931, mayo* [incluye cuadernillo de Carlos Rodríguez Pintos, con “Gozo del aire” y “Columbarium”, sin la sección III —“Cenizas”—].

* *Dos poemas, París: Ed. de Manuel Altolaguirre, 1931.* “Canción del recuerdo” (Carlos Rodríguez Pintos); “Noche humana” (Manuel Altolaguirre). [Bifolio con cubiertas; tirada de 100 ejemplares.]. Dibujo de Gregorio Prieto.

* *Canción de la distancia, París: Ed. del autor, 1931.* [Bifolio con cubiertas; tirada de 250 ejemplares.]¹⁰⁵

¹⁰⁴ El complejo establecimiento de la bibliografía de Rodríguez Pintos en París fue posible gracias a la información brindada por: Carlos Rodríguez du Hautbourg (quien posee las obras originales); el “Prólogo” de A. Echevarría para *Camposecreto*; “La minerva errante. Notas sobre Carlos Rodríguez Pintos como poeta-impresor”, de J. M. Bonet, del mismo libro (a la par de la ayuda personal del autor); «Sobre los “5 casi sonetos” de Alfonso Reyes», de J. Valender; la “Cronología”, en *Los pasos profundos*, de M. Altolaguirre (ed. cit.); la “Bibliografía poética”, en *Islas del aire* (antología poética), de M. Altolaguirre (ed. cit. de R. Romojaro); *Las revistas literarias en la II República*, de Á. Sobrino Vegas; la Biblioteca Nacional de Uruguay; la página web de Guy Lévis Mano y calificados sitios de bibliofilia de internet (cuyas direcciones sería prolijo enumerar aquí).

¹⁰⁵ Los estudios sobre Altolaguirre consultados afirman que esta *plaque* le pertenece; sin embargo, consta en su interior: “Carlos Rodríguez-Pintos imprimió 250 ejemplares de esta Canción en París el 19 de Octubre de 1931”, fecha en la que, además, Altolaguirre ya no residía en París, pues se había marchado en el verano (en agosto o septiembre, ya que *Dos poemas* fue impresa el 28 de julio). Esta insostenible hipótesis se basa en que supuestamente aparece su dibujo frente a la prensa, por Gregorio Prieto (cuando es, en cambio, el del Pintos), y en el estilo compositivo, lo que se explica por el hecho de que nuestro poeta aprendió el oficio junto a Altolaguirre. Por otra parte, a menos de un mes, el 13 de noviembre, Pintos publicó *Dos oraciones a la Virgen* (considerada hasta ahora su primera edición parisina) con igual viñeta representativa de Prieto.

* *Dos oraciones a la Virgen*, París: ed. del autor, 1931. “Nuestra Señora de la Cinta” (Carlos Rodríguez Pintos); “Nuestra Señora de la Buena Leche” (Rafael Alberti), con dibujos de los autores. [12 páginas, con cubiertas; tirada de 325 ejemplares.]

* *Canciones del niño cristal*, París: ed. del autor, 1933 [en homenaje a Juana de Ibarbourou; versión **bilingüe español-francés** (parcial); traducción al francés de Jules Supervielle de la Canción III].¹⁰⁶ Incluye un dibujo de Carlos Rodríguez Pintos y facsímil de la partitura de la misma canción, por Ernesto Halffter, de 1931. [10 páginas; tirada de 530 ejemplares.]

* *Deux poèmes et deux images poétiques*, París: *Directions, Cahiers de Directions Supplément 3*, de Guy Lévis Mano [impresión **Louis Beresniak**], Mars, 1933 [edición en francés; presentación y traducción al francés de los originales en español por Guy Lévis Mano]; [16 pp. con cubiertas; tiraje sin numerar.] Comprende los poemas “Suicide” (janvier 1932) y “Les quatre poissons” (février 1932)¹⁰⁷ y dos dibujos de Carlos Rodríguez Pintos: “Notre Dame du bon lait” (ilustración del poema albertiano de *Dos Oraciones a la Virgen*) y “L’enfant de cristal” (de *Canciones del niño de cristal*). Incluye un retrato del autor del pintor uruguayo Carlos W. Aliseris.

* *Les noms*, París: **Éditions G. L. M.** [Guy Lévis Mano], 1934 [en francés en el original.] [Tiraje de 300 ejemplares.]¹⁰⁸

¹⁰⁶ La relevante presencia de Supervielle como traductor debe excluir toda idea de mero compromiso amistoso. Según la lección de su maestro Valéry Larbaud, la traducción era para él: “una manera de armar una suerte de canon individual [...], establecer afinidades o marcar distancias, rescatar autores o darles lugar, proponer y, también, ubicarse en un sistema, reclamar un espacio entre otros nombres, que quedarán para el traductor indefectiblemente unidos al suyo” (Francisco Álvarez Francese, “Pálido sol de olvido, luna de la memoria: Jules Supervielle, Susana Soca, Silvina Ocampo”, en *Revista de la Biblioteca Nacional. Afinidades*, 2019, p. 40). En resumidas cuentas: la poesía de Pintos le importaba.

¹⁰⁷ “Les quatre poissons” (“Los cuatro peces”) es la traducción al francés de “Poema en el Océano”, de 1931.

¹⁰⁸ El interior de *Les noms* establece: “Carlos Rodríguez Pintos a écrit ce poème, au Monastère Saint Albert-le-Grand, le 17 février 1934. Il l’a imprimé sur sa presse à bras, en hommage aux moines admirables de Leysse et en souvenir de trois mois de Paix” (“Carlos Rodríguez Pintos ha escrito este poema en el Monasterio de Saint Albert-le Grand, el 17 de febrero de 1934. Lo imprimió en su imprenta de mano, en homenaje a los admirables monjes de Leysse y en recuerdo de tres meses de Paz”). Resulta notorio que el poeta aún siente la prensa como propia, a pesar de que la había cedido a Lévis Mano en 1933, así como el clima de camaradería reinante, pues continuaba imprimiendo en ella. En ese sentido, no consta en la *plaque* su pertenencia a las ediciones G. L. M. En la carta citada de 1933 al poeta Bernardo Ortiz, Pintos le anticipa que se disponía a realizar un retiro espiritual: “Quedaré en París [...] hasta enero y luego iré a un convento de dominicanos en la Savoie [Saboya] donde espero hacer un *retraite* de varios meses” (en Ortiz de Montellanos, op. cit: 262).

* *Columbarium*, París: Éditions G. L. M. [Guy Lévis Mano], 1936 [en español]. [Tríptico; tirada de 150 ejemplares.]

* *Suicide*, Paris: Éditions G. L. M. [Guy Lévis Mano], 1937, Collection Parallèles 1¹⁰⁹ [versión bilingüe español-francés de “Suicidio”, con traducción de Guy Lévis Mano]. [18 pp. con cubiertas; tirada de 237 ejemplares.] Incluye una ilustración de Lucien Coutaud.

Cabe agregar a la precedente bibliografía autónoma o compartida con otro autor, la participación de Rodríguez Pintos en un cuaderno conjunto de poesía y la carpeta de “textos epigráficos” ya mencionada, que se detallan a continuación:

* *Directions: le monde est de toutes les couleurs. Quatre. [Première année], décembre 1932. [Directeur: Guy Lévis Mano].* “Oraison a la Vierge du Ruban (Notre-Dame de la Grossesse)”, versión francesa de “Nuestra Señora de la Cinta”, por Lévis Mano.¹¹⁰

* *Via appia (Quelques essais de épigraphie lapidaire)*, Paris: Ed. de A. L. A. (Asociación de Amigos del Libro de Arte), 1935. [Typhographie de Guy Lévis Mano.] Textos en el original francés y en español, italiano y latín traducidos al francés. [Carpeta con hojas sueltas; tirada de 300 ejemplares.]¹¹¹

¹⁰⁹ “Collection consacrée a la Poésie étrangère” (“Colección consagrada a la poesía extranjera”), según la definición del editor Guy Lévis Mano en la tarjeta promocional conservada por la familia de Pintos.

¹¹⁰ En el número participan también Yvonne Vineuil, el propio Lévis Mano, Pierre Brasseur, Herman Grégoire, François Piazza, junto a ilustraciones de Rafael Alberti.

¹¹¹ La carpeta está integrada por “inscripciones” imaginarias en piedra, de variada índole y autores; además de Rodríguez Pintos: Gabriele d’Annunzio, Roger Lannes, Jacques de Laprade, Eugène Marsan, Frédéric Mistral, P. H. Michel, Eugenio D’Ors, Margherita Sarfatti, Paul-Jean Touret, Paul Valéry y anónimos, y lleva el prefacio de D’Ors. Esta exquisita carpeta (hoy una rareza bibliográfica) fue editada por la citada A. L. A., que llevaba adelante Adelia de Acevedo. Esta dama patricia argentina fue una figura de gran importancia durante los años 20 y 30 en la promoción del arte —especialmente de vanguardia— en el campo privado, tanto en su país como en Europa. Íntima amiga de Victoria Ocampo, fundó la Sociedad Argentina de Amigos del Arte (1924-1942), de la que fue su primera presidenta, e impulsó A. L. A., editora de libros clásicos y contemporáneos. Compañera sentimental de D’Ors, residió en Madrid y en París. Rodríguez Pintos le dedica la serie “Canción con respuesta y eco” (compuesta por su “Canción de los ojos alegres”, “Chanson de réponse”, de Simone de Hautbourg, y la nombrada “Canción volante y retributiva”, de D’Ors), que aparece por primera vez en *Camposecreto*. En la residencia parisina de Acevedo funcionaba un salón cultural, del que eran asiduos visitantes Pintos y Simone. Es probable que el autor uruguayo iniciara su vínculo con la animadora cultural en Buenos Aires, pero fue evidentemente en su salón donde este se afianzó.

El resto de la producción europea del autor, escrito en su totalidad en español, que conoció el libro en Uruguay a partir de 1937, está constituido por los siguientes poemas (de los cuales establecemos su primera edición):

* “Acuario” (1930). Publicado en *Distancias y un Poema en el Océano*, de 1937.

* “Muerte suave” (dedicado a Eugenio D’Ors). Sin fechar. Años probables: 1930-1931. Publicado en *Distancias y un Poema en el Océano*.

* “Nocturno del niño triste” (dedicado a Mariano Brull). Sin fechar. Años probables: 1930-1931. Lo reproduce el artículo de Raúl Mones de 1931 (Mones, op. cit.: 41). Publicado en *Distancias y un Poema en el Océano*.

* “Tu cara”. Sin fechar. Años probables: 1930-1931. Publicado por primera vez en francés en una edición del autor, posiblemente “de prueba” (sin datar), con traducción de Mathilde Pomès (ver anexo n.º 34), y en español, en *Distancias y un Poema en el Océano*.

* “Mar alta” (dedicado a Jules Supervielle) (1931). Publicado —junto a “Gozo del aire” y “Canción de la distancia”— en el subgrupo sin titular que encabeza *Distancias y un Poema en el Océano*. Los tres poemas conforman la serie: “Distancias. Poemas de soledad” (París, 1927-1932) a partir de *Camposecreto* (1961).

* «Aguafuertes del “tablao” y del “redondel” (dedicado a Carlos Reyles)» (1931). Publicado en *Distancias y un Poema en el Océano*.

* “Otoño y luna” (dedicado a Manuel Altolaguirre) (1931). Publicado en *Antología poética*, de 1940.

* “Poema en el Océano” (1931). Publicado en el original español en *Distancias y un Poema en el Océano*.

* “Domingo sin ti”. Sin fechar. Años probables: 1934-1937. Publicado en *Distancias y un Poema en el Océano*.

* “Canción de los ojos alegres” (1937). Publicado en *Antología poética*.

* “Alta noche” (1937). Publicado en *Antología poética* con el título de “Yo estamos”.

La segunda etapa creativa: una posible clasificación

Cuando Rodríguez Pintos deja Uruguay en 1927, el grupo de poetas españoles identificado más adelante con ese mismo año había recibido escasa atención —comprensiblemente— de nuestro medio cultural, debido a la estricta contemporaneidad de su quehacer (en un momento, además, en que las comunicaciones no poseían la vertiginosa simultaneidad de hoy).

Un pionero absoluto en acercar al país sus primicias fue el granadino José Mora Guarnido (1894-1968), autoexiliado aquí de la dictadura de Primo de Rivera desde 1923, e integrante en su juventud de la tertulia del “Rinconcillo” del café Alameda de Granada, adonde concurría su íntimo amigo, García Lorca (y de la que participaría Falla, desde su residencia en la ciudad).

La tempranísima información de “primera mano” de Mora Guarnido sobre el futuro 27 comenzó a circular entre nosotros a partir de 1925 (cuando era aún impensado el famoso homenaje a Góngora), con respecto al primer y segundo lugar del Premio Nacional de Literatura de ese año, obtenidos por Rafael Alberti y Gerardo Diego, respectivamente. Una serie de sus artículos de prensa se detiene en uno de los rasgos fundamentales de lo que sería el grupo: la relectura de la tradición popular. Afirma Mora en el primero de sus textos:

(Tengo que hacer una aclaración que satisface ampliamente mis vanidades regionales, y es que en aquella media docena de grandes y buenos poetas españoles corresponde a Andalucía el mayor número. Andaluces son Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Federico García Lorca, y andaluz viene a ser también este poeta nuevo, del que voy a ocuparme, Rafael Alberti [...]).

Tienen los poemas de Rafael Alberti, todos ellos, una clara simplicidad de canción popular andaluza. Pero en esta preferencia por la forma popular se le había adelantado ya García Lorca, el otro poeta joven andaluz, en su inédito, pero muy conocido Poema del Cante Jondo y en sus romances populares, lo cual no quiere decir que la originalidad del uno sea afectada por la del otro. [...]

Son todas las leyendas y tradiciones populares mediterráneas los motivos que van informando continuamente el afán inmenso del poeta. Y algunas veces, para que el nexo del poema con la canción no se pierda, se ha encargado de musicalizarlo Ernesto Halffter, músico de la nueva generación española, director de la Orquesta Bética [...]. Canción que cobra así un superior valor emocional, porque Halffter es también un enamorado del folklore musical andaluz. Fúndense de esta manera las dos inquietudes artísticas en maravilloso y bello efecto (Mora Guarnido, 1925).

Sin embargo, en el aún poco sembrado ambiente local, el emblemático año 1927, según explica María de los Ángeles González: “[...] puso en evidencia una inflexión rioplatense de las vanguardias hispánicas invisible hasta el momento: un territorio de debate más fecundo que en España, que tuvo como eje el centenario gongorino, apuntó a la tensión entre novedad y tradición y se desarrolló entonces en las revistas de Montevideo y Buenos Aires” (González, 2011: 3).

Rodríguez Pintos era un voraz lector, en permanente actualización cultural y estética en ambas orillas, por lo que no es improbable que haya estado en contacto antes de marcharse (o inmediatamente luego) con estas novedades de la prensa. Al mismo tiempo, aunque no poseemos evidencias de su lectura por entonces de algunos de los textos del 27 (que apenas estaban llegando al país, según informa otra parte del artículo de Mora), esta tampoco es en absoluto descartable.

De cualquier manera, será a partir de su residencia europea que el autor se pondrá de modo efectivo al exacto compás de la nueva lírica española e interactuará con ella, tanto a través de las flamantes ediciones como en persona: en la misma España (adonde viajaba con frecuencia y ofrecía incluso recitales poéticos) y, sobre todo, en París, que fue en buena medida —con Pomès, sus estudios y traducciones— la “plataforma de lanzamiento” continental del grupo.

Pintos se empapó entonces *in situ* —a diferencia de sus compañeros del Centenario, que también fueron marcados por el 27, pero a distancia— de las inquietudes artísticas de estos jóvenes que traducían, en sus distintas vertientes, la poesía pura francesa, los clásicos de los Siglos de Oro (Góngora, en especial, pero también Garcilaso, Lope, Cervantes...) y los cantares populares anónimos, trasvasados por las vanguardias (una de las cuales, el vernáculo ultraísmo, los acercó al empleo de la metáfora novedosa que tanto los distinguiría), en esa permanente “interacción de [...] dos conceptos [...], *modernidad* y *nacionalismo*, que parece presidir el tercio del siglo XX de la vida española” (Mainer, 2010: 1). De esta manera, según Fernando Díez de Revenga, la llamada “generación de la amistad” cumplió una triple labor en las letras peninsulares durante su “Edad de Plata” (según término acuñado por el propio Mainer):

[...] el 27 se caracteriza por una misma capacidad de acción en tres sentidos o actividades: **innovación, renovación y recuperación**. [...] **Innovación**, porque todos y cada uno de ellos se propusieron crear una poesía nueva, basada en supuestos y formas absolutamente innovadores. La reciente, y coetánea, por otra parte, explosión del arte de vanguardia en la Europa del momento tiene mucho que ver con ese afán innovador. Innovación y no ruptura. La vanguardia cree en la creación de la nada, en el punto de partida absoluto. Pero el 27 opta por una actitud más moderada, o, por decirlo de otro modo, menos rupturista. Su sentido de la innovación está en su concepto indiscutible de la modernidad. Los poetas del 27 saltan al mundo de la literatura, de la poesía, de la mano del máximo innovador del momento y el que con más categoría era capaz de romper con lo anterior: Juan Ramón Jiménez. [...]

La **renovación** constituye el gesto más genuino de los del 27, por lo menos hasta 1936. No hay más que advertir el signo de constante búsqueda que [...] los grandes poetas del momento imprimen a su obra a lo largo de todos estos años. [...] La multiplicación de actitudes estéticas se hace entonces especialmente notable. [...]

La joven literatura se presenta en España con intención claramente renovadora [...]. Así, el afán de originalidad, el hermetismo, la autosuficiencia del arte, el antirrealismo y antirromanticismo, el sobrerrealismo, la intrascendencia, el predominio de la metáfora, la escritura onírica y la atomización fueron las notas que señaló Vicente Gaos como representativas de lo que pretendía el nuevo arte que los jóvenes propugnaban. [...]

Y, por último, la **recuperación**. [...] Un aspecto muy interesante de la estética generacional es su posición frente a la tradición española, ya sea oral o escrita [...]. Por un lado, el interés propiciado por las investigaciones del Centro de Estudios Históricos, por los cancioneros poéticos de los siglos XV y XVI, que debemos completar con el importante regreso a los clásicos castellanos, especialmente propiciados por la resurrección no tan solo de Góngora sino de muchos otros poetas del Siglo de Oro (Díez de Revenga: 2009: 10-15). (La negrita es nuestra.)

Rodríguez Pintos bebió de estas inquietas fuentes del 27, y también de las “originales” que tuvo a su lado en París (Valéry y su poesía pura, las vanguardias) y supo verterlas —al tiempo que su poesía maduró—, en un vaso propio donde podían encontrárselas transformadas (a veces significativamente), en la medida que “[...] un texto es un tejido de otros textos, [...] y [...] son las reelaboraciones de los préstamos intertextuales inequívocos l[a]s que muestran la voz personal de un poeta y su capacidad de renovar lo dado, de desoxidar la tradición para que pueda seguir fecundando voces nuevas” (Martínez Fernández, 2001: 113), en parecido proceso supranacional al que experimentó parte de los hispanoamericanos que recreaban las estéticas del período para su cosecha: entre los notorios, y a solo título de ejemplo, Vallejo y Neruda.

El propio Rodríguez Pintos realizó en Europa una magnífica síntesis de su concepción acerca de la creación artística —extensible, claro está, a su literatura—, por lo que vale también como elocuente poética. Nos referimos a la “inscripción” de 1935, ya mencionada en dos oportunidades, que integró la carpeta *Via Appia*. El texto está compuesto por una enumeración exenta de pausas que postula de modo casi sentencioso: **“Forma color ritmo número silencio y lección y juego”**.

Al analizar los conceptos, en efecto, hallamos congregadas las diversas vías por las que transcurrió la lírica de Pintos desde el comienzo hasta el mismo final de su carrera. La “inscripción” demuestra la conciencia del poeta acerca de su creación, con el lúcido e imprescindible distanciamiento que le permite establecer sus rasgos distintivos. Desglosemos los sustantivos abstractos que componen la imaginaria talla destinada a las “Bellas artes”, dentro de las que está (aunque suelen denominar solo a las visuales) la propia literatura:

a) “Forma color ritmo número”: Pintos es un creador desveladamente preocupado por la forma (salvo en los poemas de tono surrealista, en que la angustia del tema desborda los límites métricos y de la rima), pero no por un mero cultivo preciosista, sino porque —como expondremos en detalle en el apartado sobre su “Cancionero europeo”— el autor asocia la poesía al canto, y así, en el mismo sentido, aparece el término: “ritmo”; esto es, el poema debe siempre cantar, como en sus orígenes, en que estaba íntimamente unido a la música, y por eso le son imprescindibles la forma y ritmo. Y estos últimos están indisolublemente unidos también al “número” a través de la

métrica, la distribución de los acentos (porque en el oído perduran los sonidos similares y las sílabas enfatizadas en su reiteración o detenidas en el remanso de la pausa justa, cual una cadenciosa respiración). “Ritmo” y “número” remiten además a la idea del poema como construcción consciente y meditada, que incluye las reiteraciones resignificadas de vocablos y de fonemas, características del autor. Además, su lírica —al igual que la pintura— está inundada de color, pues es eminentemente visual, y de este modo se suceden, desde sus primeros libros, pequeños y vívidos cuadros (como el poeta iluminado por su fogata, o el nadador cortando el aire con su salto) y las escenas de tono andaluz o las imágenes visionarias del trasmundo de los textos europeos.

b) “Silencio y lección”: el postsimbolismo le ha enseñado a Pintos que hay un punto en que el poeta se detiene en su desciframiento y postulación del mundo a través del lenguaje, como el maestro Mallarmé delante de su página en blanco (la cual representa “la destrucción irónica de la noción de que la forma poética puede expresar un contenido como presencia”).¹¹² Este “silencio” sería, entonces, una forma última y extrema de la propia poesía enfrentada a sus límites. El simbolismo hace también, complementariamente, un culto del “saber callar a tiempo” y cultiva la sugerencia, en pos de la salvación del misterio, y con él, de la propia poesía. Al mismo tiempo, la obra de arte —y, por extensión, la literatura— también es “lección”, según la segunda de las acepciones de la Real Academia: “Inteligencia [conocimiento, comprensión]”, tanto en el creador, en el proceso de su realización, como en quien la recibe a manera de fruto. Y constituye por otro lado una “lección” en el sentido de “ejemplo” (receptora, transmisora y recreadora de la herencia recibida frente a los nuevos artistas y receptores). Este sentido “ejemplar” de toda obra (incluso hasta más allá de sus méritos) se hace explícito en la “Introducción” a la *Antología* de 1940, a la que ya recurrimos con otros fines: “[...] el espectáculo de la evolución de un poeta, cualquiera sea su valor, y en cualquier sentido que ella se realice, puede ser de algún interés para aquellos que, en nuestro mundo lírico de hoy, traen consigo la fatalidad espléndida de la poesía” (Rodríguez Pintos, 2012: 5). En su caso, Pintos recibió la “lección” del 27 y de la poesía pura, las cuales, como afirma el nombrado periodista, Octavio Ramírez, lo llevaron a: “la forma más ceñida, a la riqueza de pensamiento y de sugerencias, sustituyendo al lujo verbal; a encerrar la mayor cantidad posible de sustancia humana o artística con la mayor economía de palabras”.¹¹³

¹¹² Bernard J. McGuirk, B. (1987). «Lecturas y “deslecturas”: Mallarmé, Darío y la teoría de la “misprision” de Harold Bloom», en *Anales de Literatura*, Alicante, Universidad de Alicante, n.º 5, 1986-1987, p. 284.

¹¹³ Introducción ya citada a la conferencia dictada por Pintos y su esposa en 1940 en el Club Oriental de Buenos Aires (recogida en la nota uruguaya también mencionada).

Y esta lección aprendida (no impuesta, ya que Pintos afirma preferir al “maestro que enseña aprendiendo”, y no al “Maestro que enseña enseñando”)¹¹⁴ es recreada a la vez en la propia obra (nunca finalizada, según el criterio postsimbolista), a través de la porfiada búsqueda personal.

c) “Juego”: he aquí, a su vez, la gran “lección” que la vanguardia —en forma directa o tamizada por el 27— ofreció a Pintos, a quien el juego había rondado desde el primer poemario en el feliz deambular sin propósito de su voz lírica, y que ahora se ha vuelto programático; es decir, el espíritu de interactuar gozosamente con las palabras, sin una intención compulsivamente trascendente, tal como los niños con sus rondas, con sus mundos inventados. Este espíritu de juego liberó de modo definitivo a su poesía de cierto empaque modernista que aún es perceptible en *El sol, el mar y yo* y la tiñe por momentos de grandilocuencia. Instalado en Europa, el juego se hace sobre todo evidente en sus composiciones marcadas por el neopopularismo y el surrealismo (“[...] en su “Poema en el Océano” [Pintos] sinfoniza las voces [...] de su mitología del sueño. [...] es el poeta-niño que juega creando un mundo de fábula con las imágenes de las cosas”; Zum Felde; 1940: 11). La actitud del poeta resulta, para Pintos, intrínsecamente lúdica, en el sentido de que el arte, en última instancia, constituye una actividad de búsquedas y descubrimientos válida por sí misma, sin otro propósito ulterior (tanto en la concepción simbolista del “arte por el arte” como en la de la vanguardia).

La crítica nacional e internacional, a partir de los años 30, está de acuerdo en señalar en la producción pintiana —con lógica variedad de percepciones, matices y énfasis— este carácter múltiple de su “traducción” de las corrientes de su tiempo.

Comenzaremos con la aproximación que realiza la nota de la prensa francesa de 1933, “Un grand poète. L’Uruguayen Carlos Rodríguez Pintos” (“Un gran poeta. El uruguayo Carlos Rodríguez Pintos”),¹¹⁵ de ornamentado estilo propio de la época y no exenta del pintoresquismo de cierta mirada europea sobre América, pero que resume los diversos y simultáneos diálogos intertextuales entablados por la lírica del autor, en conjunción con sus intereses plásticos —a la vez que demuestra la atención que este había despertado en su país de residencia:

¹¹⁴ Conferencia del 7 de diciembre de 1937 de Rodríguez Pintos y su esposa, en el círculo de Amigos del Arte, de Montevideo, recogida en la prensa uruguaya en el artículo: “Henri de Montherlant, a través de Carlos y Simone Rodríguez Pintos”, conservado en el archivo de Carlos Rodríguez du Hautbourg (sin datar).

¹¹⁵ Recorte firmado por P. Soler, del archivo de Carlos Rodríguez du Hautbourg, del que ya nos hemos servido en la nota sobre Marc Jacob.

Citoyen extatique du pays des rêves, il est le plus dynamique des chasseurs d'horizons, les plus sportif des voyageurs terrestres, toujours à cheval les méridiens, et sautant les latitudes; avant hier encore en pleine Pampa, sous le signe de la Croix du Sud, hier tout au long des oliviers d'Andalousie [...] et toujours la longue station à Paris, son Paris comme il dit, où il est citoyen légal par droit d'amour, et duquel il connaît le moindre recoin, y ayant vécu six ans.

Curiex insatiable de toute tendance de d'avant-garde, passionné de Picasso et de Strawinsky, aimant Maillol et Breton, en même temps polyglotte moderne et helléniste [...].

On comprend très bien qu'on ait pu dire de lui qu'il est "très ancien et très futur".

(Ciudadano estático del país de los sueños, es el más dinámico de los buscadores de horizontes, el más deportivo de los viajeros terrestres, siempre a caballo de los meridianos, y saltando las latitudes; ayer todavía en plena Pampa, bajo el signo de la Cruz del Sur, o a lo largo de los olivares de Andalucía [...] y siempre en la larga estación de París, su París, como él dice, donde es ciudadano legal por derecho de amor, y del que conoce el mínimo rincón, a través de sus seis años vividos aquí.

Curioso insaciable de todas las tendencias de vanguardia, apasionado de Picasso y Stravinsky, amante de Maillol y Breton, y al mismo tiempo moderno políglota y helenista [...].

Se comprende muy bien que se haya podido decir de él que es "muy antiguo y muy moderno".)

En nuestro país, por su parte, afirma Zum Felde en su prólogo de la *Antología poética* de 1940:

Esta selección de sus poemas [...] permite seguir el proceso de la metamorfosis personal del artista desde su ingenua adolescencia hasta el momento de su actual madurez; y permite, asimismo, paralelamente, seguir la trayectoria histórica del verso, en estos últimos veinte años.

El autor [...] es un hijo espiritual de esa época de profunda inquietud de todas las cosas del arte y de la vida después de aquel sacudimiento que desnudó al mundo [...] de la flora otoñal del ochocientos, conforme a la profecía de André Gide: "Dada c'est le déluge, après quoi tout recommence". [...]

Habiendo convivido en los cenáculos de las grandes urbes con las generaciones de poetas y artistas franceses y españoles más representativos de las nuevas modalidades, entre las cuales ocupa un rango de saneados blasones, y habiendo, asimismo, frecuentado la amistad de los maestros de mayor alcornica y sutileza de la hora, que le otorgaron su estimación dilecta, Rodríguez Pintos ha alquitarado en tales alquimias las esencias vivas de su cultura (Zum Felde, 1940: 10).

Contemporáneamente, otra vez desde el extranjero, sostiene en su reseña de dicha *Antología*, el estadounidense Virgil A. Warren: "[...] Both French and Spanish influences are evident in his work. Some of the compositions could be classified as *surréalistes*. The sober and temperate qualities revealed in these poems have enabled their author to transcend national boundaries, and will assure him a cosmopolitan reading public." ("Son evidentes en esta obra tanto las influencias francesas como las españolas. Algunas de las composiciones podrían ser clasificadas como *surréalistes*. Las cualidades de sobriedad y contención que revelan estos poemas le han permitido al autor trascender las fronteras nacionales, y le asegurarán un público lector cosmopolita").¹¹⁶

¹¹⁶ Virgil A. Warren, en *Books abroad*, Board of Regents of the University of Oklahoma, vol. 16, n.º 4 (Autumn, 1942), p. 430.

Apunta Juana de Ibarbourou, a su vez, en los 50:

[...] Rodríguez Pintos, que convivió con Unamuno y Falla, vivió además doce [sic] años consecutivos en París en la amistad blasonada de Valéry. Y si absorbió el trágico sentido emocional de los primeros y de su directa sangre española, lleva también del segundo y de los grandes poetas de la Francia contemporánea ese instinto de la disciplina, del control y del orden, que presiden la perfección arquitectónica del "Cementerio Marino", como los preceptos fundamentales de su concepción (de Ibarbourou, op. cit.).

Por último, culminamos este relevamiento crítico con el juicio de los 60 de Domingo Bordoli, quien fuera también compañero de Rodríguez Pintos en el ejercicio del profesorado:

[...] si ya por su formación, es Don Carlos difícil de asir, por su poesía, tenía que presentar aspectos a primera vista inaccesibles.

Felizmente no ha sido así. Hay surrealismo, hay gongorismo en esta poesía. Hay, a veces, una gracia "tan en el aire" [...].

[...] la fuente de emoción es [...] humanísima, original, originante; tanto que no hay ser que no pueda sentirlo: es el demonio y el ángel, la carne y lo celeste, el mundo y el yo; la historia [...]. Y, sobre todo, la obsesión del niño que uno fue.

Pero, en cambio, la técnica es moderna. Y nosotros nos atrevemos a pensar que la poesía de Rodríguez Pintos es una excelente escuela para sentir todo aquello con un "nuevo estremecimiento", el de nuestra modernidad (Bordoli, op. cit.: 251).

Valga la extensa introducción previa sobre la producción europea de Rodríguez Pintos a modo de imprescindible preámbulo para su estudio caracterizador y para eximir a su clasificación de toda pretensión de rígido y taxativo encasillamiento en las vertientes propuestas, así como de inadvertencia de los trasvamientos de una línea expresiva en la otra (ineludibles en el transcurso de una obra viva y en constante mutación).

A partir de este presupuesto, pasamos a distinguir las siguientes **tres vertientes**, que serán más adelante desarrolladas y fundamentadas:

a) **Primera vertiente: La que sigue los postulados de la generación del 27 española**, que podemos escindir a su vez en **dos subvertientes**:

* **aquella más apegada al legado de García Lorca**, en lo que tiene que ver con las obras relacionadas al mundo gitano-andaluz, entre las cuales destaca el célebre *Romancero Gitano*, de 1927, que produjo un impacto sísmico en los poetas españoles y especialmente los hispanoamericanos. En esta línea, la lírica de Pintos se despliega desde un seguimiento mimético

hasta la apropiación de algunos de sus caracteres —sobre todo formales—, unidos a aportes de otras tendencias.

* **la que sigue la línea neopopularista** (que recupera y recrea el rico patrimonio de la poesía popular de las nanas y las canciones (amatorias, infantiles, religiosas —en forma especial, las marianas—), representada fundamentalmente por el mismo Lorca y Alberti).

b) Segunda vertiente: el postsimbolismo y la poesía pura. Como se explicó, Pintos establece contacto amistoso y creativo con autores del 27 (en especial, Guillén y Altolaguirre), que son, junto a Salinas, los grandes continuadores del magisterio, en este aspecto, de Juan Ramón, e incorpora en su misma fuente una de las principales líneas postsimbolistas: la de la “poesía pura” de su buen camarada Paul Valéry.

c) La tercera vertiente está representada por las obras donde la huella vanguardista alcanza su máxima expresión y en las que, por primera vez, el autor abandona el tono en general optimista o de sobria contención y sugerencia de su lírica, para acercarse al discurso desbordado de imágenes del inconsciente, de matriz surrealista, al servicio de la expresión de la soledad personal y un mundo que se había alejado paulatinamente del gozoso instantaneísmo de los 20 para ingresar en los oscuros presagios de la Segunda Guerra.

Cumple en este apartado señalar uno de los rasgos más notorios, en especial de los comienzos de la producción europea de Pintos: la coexistencia de dos y hasta de todas las tendencias citadas en otras tantas obras compuestas el mismo año. Esto es, las tendencias no se suceden de modo consecutivo en el tiempo sino que aparecen en textos estrictamente contemporáneos.

Veamos el ejemplo más acentuado y llamativo, de 1931: en este año son escritos los *Aguafuertes del “tablao”* y el *“redondel”*, del más acentuado lorquismo gitano, y también las muy personales y herméticas búsquedas nutridas en el surrealismo de *Poema en el Océano*.

Son también de 1931, “Oración a la Virgen de la Cinta”, de *Dos Oraciones a la Virgen*, en compañía de uno de los mayores recreadores del cancionero de fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento, Rafael Alberti, y un texto que, en su despojado discurso podemos incluir dentro de la poesía pura, como *Día pleno*.

El año mencionado es aquel en que esta coexistencia aparece de manera más elocuente, pero nuevas alternancias continuarán a lo largo de los años europeos del artista.

Estamos aquí ante una de las capacidades más notorias del autor: su amplitud de registros y, además —lo que resulta realmente sorprendente—, la sincronía. Esta capacidad se encuentra presente desde el inicio mismo de su trayectoria y se ejemplificó en su momento con muestras de la composición unísona de poemas del más rancio modernismo al lado de otros que eran un golpe de aire fresco a su atmósfera decadente y enrarecida. Pero si en la etapa temprana esto puede atribuirse únicamente a las oscilaciones de un joven escritor, lo mismo constituye en los 30 un rasgo característico de la etapa europea.

Resulta probable que la existencia paralela de tendencias tan distantes en sus textos responda al rico clima creativo de su composición, donde se cruzaban de modo avasallante el lorquismo gitano, la estela popularista del 27, la poesía pura y los buceos del surrealismo. Un poeta tan dotado como Rodríguez Pintos pudo recibirlos e incorporarlos a su obra con igual sinceridad y apropiárselos repetidas veces (de acuerdo a sus necesidades expresivas) en diferentes creaciones, las cuales (salvo los *Aguafuertes...*) muestran en mayor o menor medida el sello caracterizador de su reescritura poética.

Estos años nutricios, por otra parte, marcaron “a fuego” su futura y definitiva etapa uruguaya, y así estas tendencias se presentarán luego sintetizadas o parcialmente retomadas. La única línea efímera y dejada a un lado luego de 1931 es —no casualmente— la del lorquismo fiel.

*** La subvertiente del 27: el lorquismo gitano**

Varias son los poemas en los que resulta claro el seguimiento de esta línea creativa de Lorca, aunque, como en buena medida se adelantó, con variada intensidad. Entre todos, elegimos, por un lado, aquel que la exhibe de modo rotundo, y por otro —en el extremo opuesto—, uno en que aún aparece con fuerza pero ya incorporada al discurso propio del autor. Desde que no es la finalidad de la tesis el examen exhaustivo de la lírica completa del período elegido, consideramos que la selección expuesta brinda la mejor posibilidad de caracterizar, comparar y valorar.

Así, damos principio al análisis con los *Aguafuertes del “tablao” y del “redondel”*, la obra pintiana más apegada al Lorca del *Romancero gitano*.

Aunque compuestos en 1931, los *Aguafuertes* tienen su origen en el viaje realizado por el autor junto al narrador compatriota Carlos Reyles (1868-1938) y su hija, la cantante lírica Alma Reyles, a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, en calidad de delegados de la misión que representó a nuestro país (en un viaje que se extendió también a Bruselas, y donde Pintos leyó

sus textos ante amplias plateas). Los textos aparecen datados en la misma Sevilla —en uno de los viajes del poeta a España—, una coyuntura que seguramente avivó en él el recuerdo de los festejos.

Reyles resultó una presencia importante en aquellas celebraciones, a raíz de los homenajes organizados en su honor por la novela de 1922 que dedicara a la ciudad andaluza y sus tipos característicos: *El embrujo de Sevilla*.¹¹⁷

La novela, de extraordinario éxito en España (que se magnifica por la extranjería del autor), fue muy alabada por la crítica contemporánea, y recibió más tarde el juicio matizado del 45.¹¹⁸ Arturo Sergio Visca sintetiza así su planteo argumental:

El mundo imaginario novelesco presente en *El embrujo de Sevilla* constituye una fulgurante recreación estética de los ambientes, escenarios y modos de vida sevillanos tal como eran a fines del siglo XIX. [...] En la *galería de personajes*, integrada por una veintena de agonistas, hay tres que asumen papel protagónico: Paco Quiñones, el aristócrata arruinado que [...] se hace torero para recomponer su fortuna y se convierte en figura estelar de todas las plazas de toros de España; el Pitoche, el *cantaor* de *cante jondo* cuyas quejumbrosas coplas, cantadas entre ayes, gemidos y garganteos, no podían ser escuchadas sin una especie de desgarramiento interior [...]; la Pura, la *bailaora* de baile flamenco, que revoluciona genialmente su arte [...] (Visca, 1992: 105-106).

Los *Aguafuertes* deben leerse entonces, y antes que nada, como un homenaje a Carlos Reyles y su obra, en el contexto del homenaje general a Sevilla (tal como lo explicita su dedicatoria, además: “Para Carlos Reyles”). En segundo término, y en base a la comparación con el resto de la lírica pintiana, tienen que ser evaluados como hijos de su circunstancia, de gran despliegue formal, pero condicionados por su carácter ilustrativo y recreador de la colorida novela, sin resonancias personales y profundas ulteriores en su creador.

Los títulos que componen el tríptico del poemario: “La bailaora”, “El mataor” y “El cantaor” corresponden, precisamente, a los tres protagonistas de la novela.

Resulta claro, según se adelantó, en el aspecto estilístico, el apego y seguimiento casi absoluto de los *Aguafuertes*... a los imágenes y giros expresivos del Lorca “gitano” (del cual el propio Federico deseó desprenderse, luego del encasillamiento crítico y lector que le produjo su

¹¹⁷ Carlos Reyles: *El embrujo de Sevilla*, Madrid: Talleres Poligráficos, 1922.

¹¹⁸ “[...] aunque está escrita con indudable brío y, para ventaja de sus mejores dones, el elemento de descripción prevalece sobre el coloquial, hoy nos resulta una teoría estereotipada sobre el carácter español, tal como Reyles lo vio”. [...] “Reyles quiso escribir otra cosa que una visión de la España de pandereta; se quedó entre el turismo artístico y el tremendismo interpretativo” (Carlos Martínez Moreno, op. cit., p. 248).

Romancero). Zum Felde advierte el neto contraste entre este sector de la producción pintiana y aquel de mayor originalidad y hondura alcanzado en París: “Su amor estético se polariza entre la España bruja de Lorca, de Reyles y de Falla, y el Sena crepuscular que corre entre la Sorbona, solio de Minerva, y el Arco de la Estrella, eje de la alta mundanidad internacional” (Zum Felde, 1985: 146).

Toda la destreza técnica de Rodríguez Pintos exhibida en *El sol, el mar y yo* encuentra un excelente motivo en sus *Aguafuertes...*, y se exhibe ya desde la fluida composición de versos octosílabos (salvo excepciones), con rima asonante en los pares, inspirados en el romancero nuevo (retomado entonces por Antonio Machado y el neopopularismo).

En este poemario encontramos como características generales:

* Una visión pintoresca y exteriorista de España, representada en las figuras más tradicionales —y casi turísticas— del folclore andaluz, y el detenimiento en sus gestos característicos y hasta estereotipados, que repiten el ritual del baile, el toreo y el cante, sin profundización en las figuras ni el interior de la voz poética, quien se presenta como espectadora de un representación deslumbrante. Hay una leve excepción en la siguiente cuarteta de “El cantaor”: “Valga mi alegre tristeza / para tu triste alegría. / Que voy viviendo mi muerte / por ir muriendo mi vida”. Pero aun en esta ocasión, la confesión lírica se impregna del cuidado extremo dado a la forma, a los juegos conceptistas de palabras, que eluden manifestaciones más personales. La voz apenas se permite un apunte propio, y aun este parece formar parte de la misma “puesta en escena”.

* La búsqueda de la brillantez de las imágenes visuales descriptivas (adviértase que el conjunto es nombrado con una técnica plástica: el “aguafuerte”), que busca el cromatismo extremo: “La carne dorada y fina / en larga columna líquida”; “Por la espuma azul del pelo, / verdes, blancos y rosados, / bajan nadando desnudos, / seis peinecillos gitanos” [“La bailaora”].

* El uso de imágenes cinéticas, para captar la intensidad del instante: “Se metieron en mis ojos / cuatro pájaros de humo. / Baila el cuerpo con la sombra / en la piel blanca del muro” [“La bailaora”], que es, precisamente, uno de los rasgos más notorios del *Romancero gitano*.

* El lorquismo, que a partir de lo expuesto, se evidencia como extremado, se hace casi una reescritura mimética en “El mataor”:

Lujo de valor con moños.
Silencio de flor con sangre.
Se puso un dedo en los labios,
rotas de cuernos, la tarde,
Por el aire cortan lunas
y por la tierra verdades.

(Rodríguez Pintos, 2012: 77-83).

La imagen que, en *Romancero gitano*, aparece despegada de su referente hasta formar un pequeño cuadro con vida propia (“y un horizonte de perros” / “ladra muy lejos del río”, en “La casada infiel”), tiene aquí un equivalente directo en “El mataor”: la voz lírica, para referirse al silencio de los asistentes de la plaza de toros, hace un desplazamiento hacia la tarde, humanizándola al hacerle poner un dedo en los labios, y a su vez, en máxima complejidad, la califica como “rota de cuernos”, en alusión a los toros que la han “herido” con sus embestidas. Hay también una unión indisoluble entre imágenes metafóricas visuales y sonoras (en Lorca, en “Romance de la pena negra”: “Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora” (el canto de los gallos al alba); en Rodríguez Pintos, en “La bailaora”: «Los rasgueos / que se estiran / largos de pereza y “cante”» (el sonido prolongado con lentitud, que acompaña los “jipíos” dolientes de los cantaores).

Además, otros tópicos lorquianos, como la “luna”, la “sangre”, los “lirios”, los “nardos” (e incluso el sustantivo “crótalo” —como en el texto homónimo de *Poema del cante jondo*, de 1931—, en lugar del más usual entre nosotros, “castañuela”) aparecen en el poemario de Rodríguez Pintos, aunque desprovistos de su espesura semántica, pues el uruguayo es un extranjero, que aunque admirativo, debe remitirse a lo que ha leído y visto superficialmente en sus visitas sevillanas, distante de modo inevitable del “duende” lorquiano.

De todos modos, la audacia imaginativa de algunas imágenes eleva de a ratos el nivel del poema del deliberado “a la manera de...”; expresa la voz lírica en “El cantaor”: “Que te caes en tu boca / Cantaor! / Feo y re-feo de pelos / húmedo de corazón!”. En esta cuarteta sí descubrimos a Rodríguez Pintos en la alusión a que todo el sentimiento del cantaor se vuelca en su canto, y en el inesperado y directo prosaísmo que desconcierta al lector en medio del lujo metafórico —él es “feo, y re-feo de pelos”—, y que derrumba su figura mítica (para a continuación restaurarla en su interior sensible, con una calificación pintiana y en absoluto lorquiana: “húmedo de corazón”).

Los *Aguafuertes*... fueron altamente valorados por las notas de prensa contemporáneas que conserva la familia del poeta, y también por el autor (desde el momento que recopiló la serie en

varias oportunidades), lo que revela indirectamente el enorme predicamento de entonces de la lírica de García Lorca (unida al mito del “poeta gitano”, del que el granadino casi “escapó” con el viaje a Estados Unidos y el drástico giro de su *Poeta en Nueva York*, de 1930). La misma capacidad técnica e imaginativa exhibida aquí por Pintos, puesta en otras composiciones al servicio de temas propios y de diferente entonación, logra, de modo sentido y vivenciado, textos de alta factura, según veremos, y no tan condicionado por el modelo y el entorno festivo y eminentemente celebratorio que motivó las *Aguafuertes*...

“Otoño y luna”

El poema está datado en Granada, en 1931, y a partir de esta información, que obra a modo de epílogo significativo del texto, es lógico concluir que fue compuesto en uno de los viajes realizados por el autor a España durante su residencia parisina.

Desde el momento que todo el poema alude a Granada y algunos de sus lugares característicos, constituye un homenaje indirecto al propio García Lorca; por otra parte, aparece dedicado a “Manolo Altolaguirre”, dilecto amigo común (adviértase el uso del familiar “Manolo”), mientras este evidentemente residía aún en París.

La forma y ritmo mantienen el característico verso octosílabo asonantado, distribuido de modo fundamental en cuartetos, con la misma rima asonante en los pares (característica de la poesía popular), y la distribución de sus acentos recuerda el ritmo y la cadencia lorquianos.

Dentro de la tendencia estudiada, “Otoño y luna”, aunque ya desde su título se apropia de la lírica del granadino con uno de sus símbolos característicos, y luego con el empleo de imágenes deslumbrantes, logra sin embargo mayor independencia del modelo admirado y alcanza un fino y personal equilibrio entre el legado recibido y la voz llana, desnuda, fragmentaria y sugerente del final (con las reiteraciones resignificadas de vocablos en variedad de combinaciones, a la manera de la canción popular).

El tema, como veremos en otros poemas pintianos europeos, es el recuerdo (“en el muro de la carne / abre el jazmín de un recuerdo”) y las consecuencias de este en la voz lírica, que emite un lamento contenido, sobrio, como a punto de decir algo que nunca se dice. El poema se inicia brillante y rico en imágenes visuales (algunas de ellas, alejadas de Lorca y sí muy propias del autor, como “aire apaleado de alas”, por el vuelo de innumerables aves, o “montaña loca de estrellas”, en referencia al cielo estrellado tras las cumbres, que tanto nos recuerdan a aquellas de

“Mañana sonora”, de *El sol, el mar y yo*: “[el cielo] castigado de alas”, y “Cristalería loca de infatigables coros”, respectivamente). De manera progresiva, sin embargo, el texto se va despojando de todas ellas hasta culminar en un laconismo donde predomina una tenue voz.

El poema constituye una fugaz impresión de Granada durante una “nochecita de Setiembre” (con ese diminutivo tan habitual en Pintos —antes y después— y no en Federico), en el otoño, donde se enumeran alguno de sus lugares emblemáticos: “el Albaicín”, la “calle del Agua”, la “Taberna del Tres y medio” y la imagen de la “Virgen del Amor Hermoso” (justamente la que Lorca veneraba y pidió a un recién presentado Alberti que le pintara).¹¹⁹ Sin embargo, el poema evita todo atisbo narrativo y logra superar el pintoresquismo y exteriorismo de los *Aguafuertes...*, para volverse una visión más íntima y personal de la ciudad, desde el momento que en el escenario aparece la ajenidad del hablante lírico a tanta previsible belleza, como “caído desde una estrella” (ante el desacomodamiento que le ha provocado el recuerdo).

En la imagen del cuerpo caído “en el centro de la tierra”, como desasido de toda referencia espacial, en alusión a la experiencia de la soledad y el desamparo, y su permanencia en los “márgenes” (“Al borde azul de la noche”), sí vemos la voz del poeta uruguayo (quien no dejaba, por otra parte, de ser un extranjero en Granada). Lo mismo acontece en el quiasmo posterior (“Luna de Otoño, tristeza. / Tristeza, luna de Otoño”), que resume la atmósfera emotiva de la solitaria noche de otoño en la ciudad, y en la culminación, con el sentimiento imperante en la voz lírica: “tristeza”, repetido “en espejo”, en una estrofa donde los versos se acortan y el poema vira hacia el fragmentarismo y los vocablos desnudos y desprovistos de nexos de la canción popular, desvinculados del lujo retórico del comienzo. Estos vocablos “suelos”, que enriquecen su sentido según su reiteración y la ubicación en el verso, y de uno con respecto a los otros, serán un rasgo caracterizador del resto de los poemas europeos de Pintos, con excepción de los adscriptos notoriamente a la vanguardia:

¹¹⁹ Recuerda Alberti en su *Arboleda perdida*: «Me dijo [Federico] [...] haber visitado, años atrás, mi exposición del Ateneo; [...] y que deseaba encargarme un cuadro en el que se le viera dormido a orillas de un arroyo y arriba, allá en lo alto de un olivo, la imagen de la Virgen, ondeando en una cinta la siguiente leyenda: “Aparición de Nuestra Señora del Amor Hermoso al poeta Federico García Lorca”» (Alberti, 1980, op. cit.: 158).

Nohecita de Setiembre
dulce como ijar de yegua.
Aire apaleado de alas.
Montaña loca de estrellas.

Albaicín, calle del Agua.
Taberna del Tres y Medio.
En el muro de la carne
abre el jazmín de un recuerdo.

[...]

Al borde azul de la noche
y en el centro de la tierra
está mi cuerpo caído,
que se cayó de una estrella.

Con el sol y con la tarde
se me perdieron los ojos,
Señora del Dulce Rostro,
Virgen del Amor Hermoso.

Luna de Otoño, tristeza.
Tristeza, luna de Otoño.

[...]

Tristeza.
Luna.
Tristeza.

* **La subvertiente del 27: el neopopularismo**

Dos Oraciones a la Virgen

En este cuaderno en coautoría con Rafael Alberti, la línea creativa de Rodríguez Pintos que aquí nos ocupa alcanza su más acabada expresión, precisamente en compañía de uno de sus máximos representantes. El poeta compatriota muestra aquí absoluta certeza acerca de sus aportes y herramientas expresivas, no obstante hallarse junto a una voz lírica avasallante como la del gaditano. La unión resultante, con sus fuertes diferencias —y también sutiles coincidencias—, resulta así rica y dinámica y los dos textos en honor a la Virgen dialogan entre sí y se resignifican.

Desde el punto de vista de la edición, Pintos obtiene un hermoso ejemplar, apenas iniciado su rol de poeta impresor. Este íntimo involucramiento se hace patente en el resultado final, que

exhibe aún, en las gruesas y ya amarillentas hojas de papel “Holland”, el esmero de su ejecución, así como una despojada elegancia de origen juanramoniano.

En el aspecto literario, según en parte adelantamos, la obra se presenta como una creación íntencionalmente integrada, y esto en el sentido de que no es la suma de dos poemas independientes de distinto autor (en tal sentido, la *plaquette* junto a Altolaguirre, si bien mantiene un nexo profundo entre sus textos, este no se evidencia en el título general ni en los particulares). Las dos “Oraciones” están en cambio relacionadas ya desde su nombre común, así como en los particulares, que aparecen como subtítulo en la portada: “Nuestra Señora de la Cinta” (de Rodríguez Pintos) y “Nuestra Señora de la Buena Leche” (de Alberti).

La “Oración”, según el diccionario de la Real Academia, está conformada por “aquellas palabras —en general sujetas a una fórmula de la liturgia o el culto— dirigidas a una divinidad o a una persona sagrada, frecuentemente para hacerles una súplica”.

Los dos poemas se incorporan, en este sentido, al largo culto mariano nacido en la Baja Edad Media europea, que encontraría en la lírica española —culto y popular— innumerables ejemplos desde su origen, y en forma muy especial, en Andalucía (recordar al respecto las procesiones de sus ciudades y pueblos en Semana Santa), que el 27 supo recoger y recrear, en unión con los nuevos modos expresivos.

La poesía juvenil de Alberti es rica en ejemplos que tienen como motivo central a la Virgen (por ejemplo: “Triduo del Alba” y “La Virgen de los Milagros”, de *Marinero en tierra*, de 1925; “Dialoguillo de la Virgen de Marzo y el Niño”, de *La amante*, de 1926...), la cual expresa la más profunda identidad española, aunque no en un sentido religioso y confesional. El escritor (criado en una familia muy católica y educado en el colegio jesuita de San Luis Gonzaga, de Cádiz) mantendrá un intacto respeto al espíritu cristiano y la sincera fe de su pueblo, aunque en forma paralela al abandono de la suya propia y del catolicismo imperante, ultraconservador y estrechamente vinculado a la política de la Restauración monárquica y más tarde del franquismo.¹²⁰ La figura de la Virgen había aparecido incluso poco antes de este cuaderno (en junio del 31, en Madrid), en su obra teatral cívica y militante, *Fermín Galán*, como un personaje revolucionario, ante el escándalo de buena parte del público.

¹²⁰ «Hice un “Triduo de alba”—tres sonetos— “a la Virgen del Carmen”, patrona sonriente de la marinería, que dediqué a mi madre, la que se conmovió profundamente, deduciendo que con aquellas líricas oraciones mi ya advertida indiferencia religiosa se avivaba» (Alberti, 1980: 157).

En el caso de Rodríguez Pintos, su “Oración” está en cambio sustentada en una profunda religiosidad y misticismo practicantes, de los que dan buena cuenta textos posteriores como *Les noms* y otros que estudiaremos más adelante.¹²¹

En su culto, María es venerada como la intercesora entre la divinidad y el devoto en su calidad de madre dolorosa y comprensiva, y vista desde diferentes ángulos: en cuanto a los lugares de su aparición milagrosa y de adoración, y a las gracias que concede a los fieles que buscan su mediación y amparo. En el poema de Pintos, está representada por la “Virgen de la Cinta”, y en el de Alberti, por la “Virgen de la Buena Leche”.

Los poemas cuentan con sendos epígrafes; el primero aclara que el ruego es “por la mujer” y el segundo, “por la vaca”, los que, junto a los paratextos apuntados, evidencian la unidad de esta *plquette*, tanto en sus semejanzas como en el sorprendente contraste —característico de la vanguardia— en los motivos de las Oraciones (que encuentra luego su razón en la lectura).

La “Oración” de Pintos está conformada por diferentes estrofas octosílabas asonantadas en los versos pares —al modo de la canción popular— y en un tono ingenuo acorde a esta, que se reiterará, aún más acentuado (aunque con menor popularismo) en sus canciones infantiles.

En una atmósfera lírica transparente, reacia a toda complejidad léxica o retórica, la voz lírica pide a la Virgen, con la inocencia de un niño, por la mujer que ama y está gestando su hijo,

¹²¹ El escritor y exiliado republicano en Uruguay, Francisco Contreras Pazo, ofrece una buena definición de la religiosidad del autor, que explica desde lo personal la perfecta integración de su devota “Oración” con la desenfadada de Alberti: “Sin saberlo, acaso, Rodríguez Pintos está ligado al más profundo y más noble movimiento de renovación que conoció España; aquel que se gestara, bajo los auspicios de Giner de los Ríos y de Cossío, en la Institución Libre de Enseñanza. Para los tullidos de espíritu, esto puede parecer un contrasentido, si se tiene en cuenta que el poeta uruguayo [...] es católico. Para los otros no puede ser sino un exponente de la marca nobilísima de un hombre que, de buena cepa uruguaya, cultiva no obstante un estilo tan donoso y tan terso como el de un Lorca, un Alberti y un Salinas. Rodríguez Pintos ha convivido con la mayor parte de los hombres que se hicieron a la sombra del Instituto-Escuela, de la Residencia de Estudiantes, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la propia institución. Aquellos hombres en que pedagogía y literatura, norma, conducta y poesía iban de la mano. [...] Rodríguez Pintos [es] católico, con un catolicismo amable, liberal, que se jacta de ser amigo de Alberti, tragacuras para algunos, comunista para todos” (Artículo de Francisco Contreras Pazo en la prensa uruguaya: “La faz hispánica de Rodríguez Pintos”, conservado —sin datación— en el archivo de Carlos Rodríguez du Hautbourg.)

y por eso necesita en su descanso la protección de su cinta milagrosa. La invocación es llana, directa y representa a la Virgen de modo vivo y cercano, en su calidad de madre generosa, casi de pueblo (de “grande cintura” y “manos grandes”, muy lejana de la estilizada imagen mariana tradicional). Ernesto Pinto ha observado que en este ruego hay una sencillez que no solo recuerda la de los cantos populares sino también la de los poetas místicos (no en vano versos de San Juan de la Cruz componen epígrafes en “Mar alta” y “Canto de amor”, y de Fray Luis, en “Día pleno”, de nuestro poeta): “a igual de los buenos místicos españoles, la fe de Carlos Rodríguez Pintos se humaniza, acercando la presencia divina al corazón y al anhelo del indefenso hombre” (Pinto, 1960). La voz lírica, con humilde cercanía, ofrece a la Virgen como votos para obtener su gracia, elementos de la propia naturaleza, concebidos para la mujer que también es: la luna, “collares de viento” y “sortijas” de “agua” y “suspiros” (en lugar de costosas promesas), con la desmesura inocente con que los niños piden precisamente la luna:

[...]

—Virgencita de la cinta:
Cuida la paz de su sueño.

[...]

—¡Virgen de las manos grandes
y de la grande cintura!
Con la luna en los bolsillos
vengo a ofrecerte la luna.

Para tus trenzas de humo,
siete collares de viento.
De agua celeste y suspiros
diez sortijas en tus dedos,
si me das para su vientre
tu cinta de terciopelo.

...que está su cara dormida
más blanca que mi pañuelo.

El poema de Alberti presenta un contraste violento con el texto anterior, ya que el epígrafe explica que el ruego es “por la vaca”, y lo que parecería en una primera lectura un irrespeto religioso se desvanece con la lectura del texto. Es que la voz lírica, reiterando el aire de canto popular, encarna a todo joven andaluz con ansias de ser torero (como el Alberti niño), que pide a

la Virgen, en su ingenuidad, por que la vaca (madre del torillo con el que logrará el “doctorado” —la gloria—) tenga abundante leche para que su hijo crezca fuerte hasta que se enfrente a él en el ruedo. He aquí, pues, el sentido profundo del texto: la presentación de una voz popular, en su inocencia y devoción, que pide por un animal que le es muy significativo, y se dirige a la Virgen (a quien sus paisanos rezan por las mujeres que amamantan) para que también lo ayude.

El poema muestra paralelamente el desafío vanguardista, que busca la sorpresa, la inclusión de lo insólito, los juegos de palabras, y un final al borde del absurdo donde estas aparecen por mero deleite —a la manera de las rondas españolas que llegaron incluso a América y al “nonsense” de las canciones infantiles inglesas—, sin un valor referencial intrínseco, y por la sola búsqueda lúdica y musical de la rima (“berros de Japón y China”; “lentejas en el poniente”):

¡Cruz cruz cruz, arrebatacapá!
¡Nuestra Señora, valed a la vaca!

[...]

Para que el torillo
de la novillada,
ya toro entorado
de la gran corrida
me dé el doctorado,
valéd a la vaca.

Riégle, Señora,
tu luz lacteada,

que fue bien querida,
que fue bien montada
a las 5 y 4 de la madrugada.

[...]

Vaca Parida,
berros en Japón y en China.
Vaca de leche,
lentejas en el poniente.

La figura de la vaca, además de su valor representativo de lo español y el mundo del toreo, era, por otra parte, un tema repetido entre los tertulianos parisinos del círculo de Pintos, como

Jules Supervielle, que hará del animal un tópico de sus textos¹²², y Marc Chagall, quien también pobló sus lienzos de vacas y que, fiel a los juegos vanguardistas, creó un disparatado discurso surrealista para los amigos sobre la “intromisión” de este rumiante en su vida.¹²³

Los textos se convierten, mediante el nexos que establecen sus epígrafes, en un ruego consecutivo: por la mujer embarazada y por la vaca que amamanta, igualmente queridas por las voces líricas, y para quienes anhelan la protección de la Virgen, de modo tierno en el primer caso, y pleno de humor ingenuo en el segundo.

Los dibujos a pluma de los autores que ilustran los poemas de modo “cruzado” —de Alberti para el poema de Pintos y viceversa— (ver en los “Anexos documentales”, los n.ºs 40 y 41) complementan el sentido integrador del cuaderno y la continuación de su propuesta poética (donde literatura y artes plásticas se dan la mano, como es habitual en las vanguardias, y muy especialmente en Alberti). Además, los dibujos poseen un valor intrínseco, más allá del de la ilustración (en la misma línea de las *plaquettes* de Altolaguirre).

Los dibujos son fieles al ingenuismo de las “Oraciones”, aunque esto es mucho más evidente en el de Pintos que en el trazo más suelto de la creación de Alberti (quien poseía experiencia como dibujante y pintor desde fines de la década del 10 y la exhibe aquí en las ondulantes y envolventes líneas de su composición). Es inevitable recordar, ante la visión de ambos, aquellos que plasmaba Lorca en dedicatorias, ilustraciones de libros e incluso en

¹²² «[...] uno de los temas que muestran la influencia y la presencia del Uruguay [en la obra de Supervielle, es el] de la vaca, [...] así como las múltiples connotaciones de este vocablo. [...] Supervielle [en *Uruguay*, París: Éd. Émile-Paul Frères, 1928, p. 11], confiesa la importancia particular que le confiere a la vaca: “Entre todas las bestias de este mundo, / [...] amo la vaca de la pampa...” [...] Así un simple buey y el mítico [...] Minotauro se convierten por [...] la pluma de Supervielle en seres más espirituales y considerados que los hombres mismos. [...]. Sus raíces en cierto modo estaban aquí cerca de las estancias, de los grandes espacios abiertos y de la libertad que estos inculcan [...]» (Mara, 1995).

¹²³ “Era la época en que por la pintura de Chagall se paseaban de preferencia las vacas, [...] entre todo aquel mundo de prodigiosa fábula, [...] lleno del encanto ingenuo, popular [...]. Cuando, acompañado por el poeta Jules Supervielle, entré en la casa del pintor [...], vimos que era una vaca quien nos había abierto la puerta. Ya dentro, vacas por todas partes [...] —Hay que amar a las vacas, nos dice Chagall alargando el hocico. [...] Supervielle, que ya de niño había sufrido [...] los primeros relámpagos vacunos, dedicando numerosos poemas al animal favorito de Chagall, reflejaba en sus ojos una nostalgia de pastos uruguayos” (Alberti, 1985).

exposiciones, con mucho de onírico y naïf, según la reivindicación vanguardista de la expresión infantil, incontaminada de “academias”.

La segunda vertiente: el postsimbolismo y la “poesía pura”

La llamada “poesía pura” será una de las expresiones más notorias y frecuentadas dentro de aquellos creadores líricos de las primeras décadas del siglo XX que siguieron —de diversos modos— los planteos del simbolismo, a quienes C. M. Bowra llamó “los herederos del simbolismo”:

[...] Si comparamos la poesía escrita en Europa después de 1890 con la precedente tenemos que admitir que hubo un cambio y que los nuevos poetas tenían algunas cualidades en común [...]. Esta semejanza no es resultado de un programa convenido o de una intención consciente. No puede compararse con la de los miembros de la Pléiade [...] sino que hace pensar en esos escritores que parecen bastante distintos a sus contemporáneos pero a quienes ve la posteridad unidos por el color característico de una época. [...]

Este movimiento puede considerarse como un desarrollo tardío, una segunda ola, de las actividades poéticas que se conocen diversamente como simbolista o decadente. [...]

Visto retrospectivamente, el movimiento simbolista del siglo XIX en Francia era fundamentalmente místico. Protestó [...] contra el arte científico de una época que había perdido en gran parte su creencia en la religión tradicional, y esperaba hallar un sucedáneo en la búsqueda de la verdad.

[...] Su protesta era mística porque se hacía en nombre de un mundo ideal que era, a juicio de ellos, más real que el de los sentidos. [...] Era una religión de belleza ideal, de “le Beau”, y “l’Idéal”. [...]

A esta creencia se aferraron con una convicción que solo puede llamarse mística en razón de su intensidad, [...] su desdén por las otras creencias y su confianza en un mundo más allá de los sentidos.

El simbolismo, pues, fue una forma mística del esteticismo (Bowra, 1951: 7-10).

La corriente simbolista (que alcanzó también la narrativa e incluso la pintura) es sin embargo fundamentalmente lírica y postuló (a más de la búsqueda central de la verdad trascendente a lo perceptible, planteada por Bowra) la primacía de la sugerencia en el hecho poético, en oposición al parnasianismo que la antecedió. En este marco, el lector adquiere un activo rol en el paulatino desciframiento de la idea convocada y a la vez retaceada, y de su sugerencia surge precisamente la noción de símbolo, que da nombre a la corriente. El símbolo no consiste aquí en la simple sustitución mecánica de un término por otro (cuando entre ambos existen similitudes y el referente alude a ideas abstractas) sino en una imagen sensorial de un mundo que ofrece algunas claves de su desciframiento, y el efecto y la sensación (el “estado del

alma”, según Stéphane Mallarmé) experimentados por el poeta a partir de su visión —la cual convoca al mismo tiempo la idea—. Todo esto, en medio de una atmósfera de exquisita musicalidad y vaguedad, que intenta reproducir en quien lee un “estado del alma” similar. Estamos, así, ante una poesía de minorías, altamente intelectualizada y que vale por sí misma, como un puro objeto artístico autosuficiente y no restringido a una función “subsidiaria” de transmisión de emociones y sentimientos de tipo confesional.

El postsimbolismo (la “segunda ola” del simbolismo, según Bowra) constituye, pues, una corriente de transición entre el simbolismo finisecular y las nuevas corrientes del siglo, que toma diversas vías de expresión y tiene en Europa a Rainer María Rilke (1875-1926) y Paul Valéry (1871-1945) como dos de sus representantes más notorios. En la literatura española, descuella la figura de Juan Ramón Jiménez (superada su etapa modernista) y las de varios integrantes del 27, en especial, Jorge Guillén y Pedro Salinas, entre los nombres de primera fila.

La relación entre la “poesía pura” postulada por Valéry y la española es temprana y fecunda. Explica Erica Durante de qué modo recibió la península la obra valeriana:

[Fue] Una reacción inmediata que tuvo lugar cuando aún vivía el poeta [...] pero que, sin embargo, ha sabido guardar cierta distancia con respecto a la obra y a la empresa intelectual del autor. Pese al hecho de que en aquella época solo se conocía una parte de la producción [...] los españoles han sabido ver desde el principio en Valéry una modernidad que otros países le reconocieron solo muy tardíamente [...]. Para imaginarse la atención y la rapidez con la cual se recibía la obra de Valéry en la península, cabría recordar un testimonio de 1922, fecha en que se publicó en Francia *Charmes*, el volumen que contiene [...] *Le Cimetière marin*. Ese episodio [...] consiste en que Gerardo Diego decidió copiar de su propia mano [...] todos los textos de *Charmes*, puesto que los ejemplares que llegaron en Madrid se agotaron enseguida. [...]

Las relaciones que el autor de *Monsieur Teste* tuvo con el mundo hispánico se deben enteramente a contactos intelectuales y poéticos que el escritor tuvo con los escritores y filósofos españoles de su época. Un factor que cabe de ser recordado, en la medida en que lo que hoy queda de Valéry en España y en Hispanoamérica está relacionado con el hecho de haber asimilado a este autor a la literatura misma, desde el primer momento. En 1923, el escritor es nombrado “chevalier de la Légion d’honneur”, dos años más tarde será elegido miembro de la Academia francesa [...]: empieza así su fama internacional y, con ella, las invitaciones para ir a dar conferencias en distintos lugares de Europa (Durante, 2006).

Mathilde Pomès (la “protectora” afectuosa de Rodríguez Pintos, y amiga y discípula de Valéry) —continúa exponiendo Durante— da su versión de esta auténtica explosión europea del poeta francés (la que ocurre en España en medio de un debate entre los nuevos cultores de la poesía pura y sus detractores, entre quienes se halla nada menos que Antonio Machado):

“De repente [...] todos quieren verle, oírle, acapararle”, belgas, suizos, italianos y españoles, escribe Mathilde Pomès, traductora al francés de Ortega y Gasset, de Gabriela Mistral, de Lorca y de Unamuno, y mediadora ineludible entre Valéry y los españoles [...]. Es en 1924, en la década de los veinte, en la época de su celebridad, cuando Valéry realiza el primero de sus tres viajes a España, con destino a Madrid y a Barcelona. Se trata de un viaje oficial, muy importante desde el punto de vista de la circulación de su obra y de su teoría poética (Durante, *ibídem*).

Jiménez y Salinas mantendrán una actitud de respetuosa y admirativa distancia con la persona de Valéry; en cambio, Guillén —al igual que Pintos— lo frecuentarán en París a partir de la intercesión de Pomès. El español, hacia 1921, visitaba incluso su casa, mientras traducía su *Cementerio marino*, al par que difundía en España su estética, así como la definición ya tópica de la poesía pura: “el mismo Valéry me lo repetía, [...] cierta mañana en la *rue* de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía” (*ibídem*: 455). Así, en los 30, Guillén, a menudo residente temporal de París (de donde era nativa su esposa), participa con Pintos de las “Ediciones de Poesía” de Altolaguirre, y a él está dedicado un poema del uruguayo, por cierto enmarcado dentro de la poesía pura que ambos cultivaban entonces: el citado “Gozo del aire”.

La huella de Valéry en los escritores hispanoamericanos, como es previsible, no se limitó a los que, como Pintos, estaban en estrecho contacto con el autor y su creación (recordemos aquí una vez más a nuestros líricos del 30). Alfredo Fressia reseña incluso al respecto parte de una intensa y directa interacción entre el poeta francés y nuestro continente:

[...] pude verificar la inmensidad de [los] lazos que Valéry había tejido con Hispanoamérica, sus poetas, sus narradores, sus intelectuales. Debía elegir un texto que pudiera revelar la contemporaneidad de Valéry en mi continente. Tenía frente a mí un [...] océano de cartas, de reportajes que el poeta había respondido aplicadamente (por ejemplo, el de la revista *Síntesis* de Buenos Aires, Año II, número 21, febrero 1929), poemas, ensayos consagrados a él. [...]

Terminé por elegir el elogio que Jorge Luis Borges publica en 1945, dos meses y medio después de la muerte de Valéry. Se trata de “Valéry como símbolo”, publicado primero en la revista *Sur* y que el autor incorporó después a *Otras Inquisiciones*. Pensé que ese texto borgiano daba una idea justa de la presencia de Valéry en América Latina, que en cierto sentido abordaba el tema de [su] contemporaneidad. [...]

En el texto de Borges, Valéry está presentado, desde el comienzo, como “símbolo” de tres dimensiones que lo oponen, dice Borges, al americano Walt Whitman: “Valéry es símbolo de infinitas destrezas pero asimismo de infinitos escrúpulos; Whitman, de una casi incoherente pero titánica vocación de felicidad; Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu; Whitman, las interjecciones del cuerpo. Valéry es símbolo de Europa y de su delicado crepúsculo; Whitman, de la mañana de América” (Fressia, 2013).

Así, Carlos Reyles (a tres años de regresado de Francia y de haber compartido amistad y pensamiento con Rodríguez Pintos y su círculo, que incluía al propio Valéry) publica en 1935 un encendido elogio de la poética y el pensamiento filosófico de este —de los que revela amplia lectura—, donde alaba su posición a “contramano” del irracionalismo de las vanguardias:

[...] Su obra de poeta, prosista, filósofo, crítico, [...] lo coloca vuelto de espaldas a las últimas modas literarias y las actitudes mentales del mundo actual. [...] Va contra el romanticismo y las corrientes literarias, políticas, filosóficas que arrancan de Rousseau y culminan en Chateaubriand, el padre Hugo y el idealismo social francés. No comulga con el espíritu formado por Bergson ni con las delicuescencias del simbolismo. Dadaístas, superrealistas, escuelas, dicho sea de paso, difuntas y que no han dejado una sola obra de calidad, tienen en él [...] un contundente detractor. Al revés de estos proclama los derechos de la regla contra la pasión. Es un clásico. Opone la conciencia clara a la oscura. La vigilia al ensueño, el cerebro a la médula, lo consciente a lo subconsciente tan en boga después de Freud [...]. La exactitud, el estilo son el polo opuesto al ensueño [...]. A un espíritu tan cultivado y sutil no se le puede ocultar [...] el misterioso parentesco de nuestras invenciones y los sueños y los aportes decisivos del inconsciente a las construcciones del intelecto. Lejos de ignorarlo habla Valery con gran conocimiento [...] de las virtudes mágicas de los sueños y las artes taumatúrgicas del mago que llevamos dentro, establece las secretas correspondencias y similitudes que los une. Pero confía solo en la actividad consciente y disciplinada, particularmente en arte. Porque le concede sin duda a la inteligencia una facultad de crear y construir que ni los mismos sueños tienen.¹²⁴

He aquí, entonces, el clima de efervescencia por la obra viva y “escribiéndose” de Valéry en que transcurren los años parisinos de Rodríguez Pintos, y de ello es testimonio parte de la propia obra del poeta uruguayo.

Sin embargo, según anticipamos en la introducción de su etapa europea, no podemos hablar en Pintos de un seguimiento estricto de la poesía pura, ya que su creación de entonces se ve impregnada por una entonación más estremecida y personal, que incluye en ocasiones alguna intrusión neopopular.

Los textos pintianos que demuestran mayor apropiación de este tipo de poesía —que se encuentran, además, entre los más logrados de los escritos en Europa—, son: “Mar alta”; *Día pleno*, “Gozo del aire”, “Tu cara”, “Muerte suave” y *Columbarium*.

Dentro de ellos, *Columbarium* es aquel que, a nuestro juicio, exhibe y resume de modo más acabado los rasgos de esta poesía; el que, por su tema, despegado intrínsecamente de toda circunstancia referencial, resultó el más propicio para que el poeta desplegara la mirada postsimbolista (con el insigne y específico antecedente de “El cementerio marino” (1920), de

¹²⁴ Carlos Reyles, “Paul Valéry. El diamante pensante de Francia”, en *Hiperión*, Montevideo, n.º 1, julio de 1935, p. 3.

Valéry, que se construye también a partir de una incitadora visión de la morada de los muertos — esta vez la de la ciudad del autor— y opera en esta trasposición a modo de hipotexto).

Es entonces que emprenderemos una aproximación a *Columbarium* (teniendo presente, al mismo tiempo, las inherentes limitaciones que acarreamos según la propia concepción de los poetas puros, como las que expone Salinas en la canónica antología del 27 de Gerardo Diego:¹²⁵ “La poesía se explica sola; si no, no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración, pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino; eso es todo”).

Esta “aventura hacia lo absoluto” es justamente la emprendida por Valéry en su “Cementerio marino” bajo el propicio epígrafe de Píndaro (“¡Oh! alma mía, no aspire a la vida inmortal, / pero agota toda la extensión de lo posible”), y es la que emprende Rodríguez Pintos en *Columbarium*, desde su fe cristiana.

Columbarium

Como apuntamos, este poema conoció una primera edición en el número quinto de *Poesía*, de Altolaguirre, en 1931, y una segunda en las ediciones G. L. M., en 1936. En esta última (que resultó la más notoria), el largo poema dividido en tres secciones: “Cuerpo”, “Alma” y “Cenizas”, es acompañado por su soporte plegado en forma de tríptico. El poema presenta, a manera de subtítulo, la dedicatoria a uno de los amigos artistas ganados en Europa, así como el lugar que inspiró la obra, y su año de creación: “Para Don Manuel de Falla. *Columbarium* du Père Lachaise¹²⁶ - París, 1930”. A continuación, sigue un epígrafe: “*Mirabile visu. Mirabile dictu*”¹²⁷

¹²⁵ Gerardo Diego, *Poesía española. Antología. 1915-1931*, Madrid: Signo, 1932.

¹²⁶ El Cementerio del Père Lachaise es la necrópolis intramuros más grande de París; erigido a comienzos del siglo XIX, representa un monumento de la memoria histórica mundial, debido a que allí están enterrados numerosos personajes de la ciencia, la política, la cultura y el arte universales, desde la Edad Media a nuestros días. La historia de los columbarios remite a la antigua Roma, donde así eran llamados —a causa de su similitud con los “columbariums”, o palomares— los sepulcros colectivos que albergaban las urnas cinerarias, y su nombre llega a la actualidad en la propia Francia.

¹²⁷ Locución latina que significa: "Digno de verse, digno de contarse".

(que expresa evidentemente el impacto en el poeta de la visión de la construcción funeraria y opera como disparador del discurso lírico).

El cementerio es un espacio propicio para el recogimiento, la contemplación y la consecuente reflexión sobre el hombre y su pasaje en la Tierra, el transcurrir del tiempo, el sentido de la vida y la posible trascendencia de esta, que ha interpelado tantas veces a la literatura (en especial a partir del romanticismo), y que se hace aquí presente desde la peculiar mirada que nos ocupa.

El texto está dirigido desde un devoto cristiano y católico, como Rodríguez Pintos, a otro fervoroso católico practicante como Falla, y su búsqueda de lo “invisible a los ojos” (característica del postsimbolismo) se construye a partir del significado de la vida del hombre postulado por la concepción religiosa compartida, a la que responde la división del poema en sus tres partes, correspondientes al cuerpo, el límite transitorio del alma; a la liberación posterior de esta a esferas eternas y celestiales, y por último, al testimonio que queda en la tierra de la breve unión entre ambos: las cenizas.

La simple lectura del texto (y la exigente interpretación que este propicia desde su inicio) hacen de inmediato evidente la inmersión de la lírica pintiana en los planteos de la poesía pura. Estamos ante un discurso desprovisto de modo absoluto de anécdota y de todo elemento con finalidad ornamental; antes bien, cada sustantivo, cada adjetivo, se encuentran al estricto servicio de la idea, sin la menor concesión ni atajo que allanen el camino al lector, quien se ve desafiado en su capacidad intelectual, según la concepción valeriana de que “el efecto poético puro en el lector se lograría a través del lenguaje, mediante un proceso selectivo-depurador de los elementos prosaicos que hay en el poema” (Francesconi, 2015). Si la poesía pura se caracteriza porque “alude a otra realidad que el hombre no puede alcanzar a conocer con plenitud” (ibídem), nunca más ajustada esta premisa para este poema, que alude a la materia, el alma y la índole de su existencia en el trasmundo, así como a la naturaleza peculiar de las cenizas.

La voz poética y sus estremecimientos han casi desaparecido —pocas veces tan poco apropiado hablar de un yo lírico como aquí—; la voz se ha convertido en un vehículo casi impersonal (hasta donde ello sea posible) en el que no se transparenta casi el autor y sus estremecimientos sino sus ideas, su búsqueda vedada a la simple percepción o reacción emotiva, e incluso sus visiones acerca del mundo trascendente, mediante una mirada poética de extrema penetración y desprovista, por lo explicado, de residuos confesionales. Porque como afirma Hugo Friedrich, en este tipo de poesía: “No nos habla el yo, solo habla el lenguaje que identificando lo visto con lo ideado los une en fórmula casi matemática. Aunque la fórmula cante” (Friedrich,

1959: 287). El autor se convierte de esta manera en un oficiante del lenguaje, único que merece, según Valéry, el nombre de *écrivain*: “El modelo realista del escritor [en Valéry] es desdeñado [...] como mero *écrivain*: quien escribe sobre lo que ha experimentado. El auténtico *écrivain* es el que escribe sobre el futuro de su pensamiento, no sobre su pasado” (Matamoro, 1995). Es así que el poema puro alcanza a valer por sí mismo y no por su referente. Estamos aquí ante la función poética del lenguaje, caracterizada por la “significancia”, que a diferencia de la “significación” (en la que el lenguaje actúa como transmisor de sentido a partir de un referente previo), crea en cambio un nuevo objeto (referente) nacido del deseo del creador y no de su mera capacidad de mimesis (ibídem). Rodríguez Pintos, con este poema, siguiendo la aspiración valeriana, crea un referente acerca del trasmundo, que vale por sí y no en cuanto a las funciones representativa y expresiva —en el sentido emocional-personal— del lenguaje que lo nutre: un puro objeto lírico (en su caso, impregnado de su creencia y fe religiosas).

En el ámbito grave, entonces, del columbario del Père Lachaise, se levanta esta meditación, que se inicia con el cuerpo, la materia donde arde la vida (¡”A la llama! ¡A la llama!”), hecha para el goce de esta llama, y que implica también el modo humano de estar en el mundo: “perfil, fecha, palabra / y cifra y hueso y lágrima” (esto es, la construcción de una visión peculiar desde la que erigirse frente a sí mismo y los demás; la comunicación con los otros por la palabra; el inevitable sufrimiento, y las también inevitables cifras y fechas que pautan la fugacidad de la vida terrena). Las exclamaciones que abren el poema se sucederán en su transcurso, y con estas — habituales en la poesía pura—, la voz lírica marca su asombro a través del paulatino desciframiento de una realidad que la trasciende.

Aparece en “Cuerpo” nuevamente el tema de la distancia, el leit motiv más insistente, y casi obsesivo en la lírica pintiana europea. El cuerpo (albergue del alma), que está intrínsecamente solo desde que surge al mundo, intenta vencer las distancias que lo separan de otros cuerpos, y a veces lo logra (“Distancias imantadas. Lejanías vencidas”), “fijando en permanencias” aparentes lo que está destinado a terminarse (“quietud fugitiva”) por su propia naturaleza.

Las caricias que se prodigan los cuerpos cuando logran unirse tienen sin embargo la finitud detrás; son acercamientos que engañan provisoriamente las distancias insalvables y la definitiva de la muerte, y se expresan en inquietantes oxímoros (“Caricia pavorosa. / Pavorosa ternura”), que traen mientras tanto la imprescindible ternura y calidez (“Dulce fuga de ángulos. / Fuga dulce de curvas.”), en busca del éxtasis que conlleva el amor (“¡Hacia luces magnéticas! / ¡Hacia polos ardientes!”), del que luego el cuerpo guarda rastros, a pesar de su fugacidad (“...Resinas milagrosas / en tu sangre amanecen”), tal vez por la aspiración de eternidad de la unión amorosa:

I

CUERPO

¡A la llama! ¡A la llama!
Cuerpo a golpes de sombra.
¡Al gozo de la llama,
perfil, fecha, palabra,
y cifra, fecha, palabra,
y cifra y hueso y lágrima!
Distancias imantadas.
Lejanías vencidas,
fijando en permanencias
tu quietud fugitiva.
[...]
Caricia pavorosa.
Pavorosa ternura.
Dulce fuga de ángulos.
Fuga dulce de curvas.
[...]
¡Hacia luces magnéticas!
¡Hacia polos ardientes!
[...]

...Resinas milagrosas
en tu sangre amanecen.

En la segunda sección de *Columbarium*, “Alma”, continúa el tránsito de esta desde los límites que le imponía el cuerpo a un ámbito donde los elementos cambian drásticamente: la “llama”, “la palabra”, la “cifra”, el “hueso”, la “lágrima” anteriores han dejado lugar al “trino”, la “rosa”, la “pura nieve”, la “alondra”, y si el cuerpo marchaba en unión con el alma a “golpes de sombras”, entre incertidumbres, ahora las imágenes —por cierto, casi tan herméticas como las previas— aluden al vuelo (“complicidad del ala”), a la elevación (“vertical a la estrella / lo ascendente”). Así, junto a ellas, los cromatismos también cambian: el color rojo de la llama, del ardor, de la sangre de la antigua vida, es sustituido por el blanco de la “pura nieve”.

Han cambiado también los amores: el antiguo amor, imperfecto, incompleto, que buscaba la eternidad en el éxtasis compartido, es sustituido por uno nuevo, y la voz lírica, deseosa de conocer un camino que no ha transitado todavía, pregunta al alma la naturaleza de ambos (“¿Qué desamor te aleja? / ¿Qué nuevo amor te alza?”), mediante esas preguntas sin respuestas en busca de aprehender el centro siempre escurridizo de las cosas, que caracterizan a la poesía pura (especialmente notorias, por ejemplo, en la primera etapa de Salinas). El ámbito en que el alma transita se vuelve progresivamente etéreo (“un agua de luz”), donde ha dejado de sufrir los

“golpes de sombras”, y simplemente fluye (“alma-pezu, alma-pájaro”) y no tiene ya que acortar ninguna distancia porque ha llegado a regiones altísimas que son descritas como “Diáfanos prados vivos. / Altos hielos azules. / Dulces fríos clarísimos...”, en las que la Divinidad no es nombrada pero sí sugerida y el antiguo goce sensorial es sustituido por la pura contemplación (“Grandes ojos espléndidos”). El texto alcanza en este punto una iluminación de tipo visionario, que lo enmarca dentro de la poesía mística (tanto en el sentido religioso como en el anhelo simbolista). La poeta y amiga de Pintos, Margarita Abella, comentó en su momento este modo poético: “Releyendo los místicos del siglo de oro, [Pintos] persigue ahora la rica síntesis, trasposición de la realidad, donde, por medio de imágenes nuevas, queda aprisionada la tonalidad de los estados de espíritu”.¹²⁸ En este marco, el lenguaje intenta forzar su lógica y los límites de la percepción terrena (“dulces fríos clarísimos”), al pretender acceder a lo inefable:

II

ALMA

Complicidad del ala,
del trino y de la rosa.
Vertical a la estrella
lo ascendente, la alondra.
¡Cómo sube en la tarde
tu pura nieve, alma!
¿Qué desamor te aleja?
¿Qué nuevo amor te alza?
Alma-pezu, alma-pájaro,
futura ya y exacta,
que un agua de luz y vuela
y olas de espacios nada.
[...]
Grandes ojos espléndidos,
ahogando en transparencias
los balcones del cielo.
Comarcas de esmeraldas.
Diáfanos prados vivos.
Altos hielos azules.
Dulces fríos clarísimos...

[...]
...Acodados al aire
diez ángeles perfectos.

¹²⁸ Margarita Abella Caprile, en “Mar alta”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de junio de 1931.

En la última sección, el texto desciende a la realidad que la voz poética tiene ante sí en el columbario: las cenizas. Desde el fluir liberado del alma a regiones radiantes se marca el retorno a la materia que perdura del cuerpo. En ella no quedan huellas del antiguo pensamiento que albergó cuando el alma la habitaba, y junto a él ha desaparecido su hija, la palabra (“¡Qué quieto el pensamiento! / ¡Qué escondido el vocablo!”). Falta también el goce sensorial experimentado una vez, porque falta el cuerpo que lo hizo posible (“¡Qué vacación romántica / de la frente y del labio!”).

La materia es ahora solo el recuerdo de lo que alguna vez la conformó; esto es, de aquel cuerpo que amó y ardió y ahora está olvidado (“Ardiente rosa triste. / Rosa de olvido y luna”), y ha regresado en principio a su condición absoluta de polvo, del que el hombre se elevó para luego retornar a él (y es aquí inevitable recordar la sentencia bíblica). Ante tanta contundencia de lo inerte, surgen las preguntas sin respuesta: el sentido de la esperanza y del recuerdo durante la existencia terrena enfrentado a esta realidad en apariencia inapelable (“¿Para qué la esperanza? / ¿Y para qué el recuerdo?”). Las cenizas no poseen ayer, no poseen un mañana (exclusivos de cuando la habitaba el alma, durante el transcurrir temporal) y están en un hoy inmutable y permanente, como todo lo inanimado, pero que encubre sin embargo la “forma” (con minúscula) que responde a la “Forma” perfecta e inmortal, que es la del alma (en una concepción de raíz platónica que se enlaza con la cristiana):

III

CENIZAS

¡Qué quieto el pensamiento!
¡Qué escondido el vocablo!
¡Qué vacación romántica
de la frente y del labio!
Ardiente rosa triste.
Rosa de olvido y luna.
¡Con qué eficacia muere
—lenta victoria oscura—
en un aire de ausencias
tu presencia absoluta!
¿Para qué la esperanza?
¿Y para qué el recuerdo?
[...]
Entre el ayer sin Ángel
y el mañana sin Tierra,
dormida está la forma
en la Forma perfecta...

...Bajo un hoy sin presagios
las cenizas esperan.

(Rodríguez Pintos, 2012: 51-53.)

Aparte para una síntesis original: el “cancionero” de Carlos Rodríguez Pintos

Al término de la exposición de las dos primeras vertientes de la lírica europea del autor, cumple detenernos sobre una línea creativa que comprende y resume a ambas, la cual, nacida en los años parisinos y cultivada luego con intensidad en Uruguay, fue una de las más frecuentadas en su trayectoria total: la de las canciones.

En efecto, a partir de su inmersión en la propuesta del neopopularismo, Pintos comienza a crear —dentro de la forma poética de la canción— una sugerente síntesis, que incluye también al postsimbolismo y algunos rasgos de la vanguardia, y se prolonga además en el tiempo, a la que nos atrevemos a denominar en su conjunto como “canción pintiana”. Esta constituye, a nuestro juicio, uno de los aportes más originales y valiosos del autor, que halla su culminación en el “Cancionero de Camposecreto”, de los años 50.¹²⁹

En un sentido amplio, resulta clave, para entender esta recurrencia en el tiempo de las “canciones”, la identificación que Pintos postula entre la lírica y el canto (en un regreso a sus orígenes, cuando se derramaban unidos a la sociedad como la parte más noble de su tejido). Sus siguientes palabras, convocadas por el recuerdo de una época feliz de juventud y sueños, dan cuenta clara de esta noción (que otorga además a la poesía y al arte en general una función regeneradora y moral, en consonancia con su raíz cristiana):

¹²⁹ La primera publicación de este “Cancionero” se produce de manera fragmentaria en “Diez canciones del “Cancionero de Camposecreto”” (*Entregas de La Licorne*, Montevideo, noviembre de 1953, n.ºs 1-2, pp. 87-94), como adelanto de la serie completa, aparecida en *Camposecreto*. Por su parte, Alberti continuaría practicando la canción en su exilio americano con la misma libertad creativa que Pintos, y el mejor ejemplo es *Canciones y baladas del Paraná* (Losada: Buenos Aires, 1954).

Corrieron los años y se ensució España, corrieron más los años y se ensució la tierra entera... y se perdió aquel grupito de hombres que se reunían en París para cantar, cantar, cantar y para gritar al mundo que la más alta felicidad del hombre es su poder del Canto. [...]

[...] sigo creyendo profundamente [...] que este pobre mundo, herido ya casi de muerte, si alguien nos lo puede salvar todavía y si vale la pena que se le salve [...], esa salvación no habrá de venirnos ni por la humanidad combatiente, militante [...] ni por la humanidad pensante y “razonante” [...], nos vendrá por aquel puñado de seres sobre la tierra que aún creen en la virtud, yo diría en la santidad del canto, por los Poetas, por los Músicos, por todos los inocentes, por los desprovistos de toda malicia, por los eternamente niños, por los que dicen como nosotros, que cantar es lavarse el alma [...] (Rodríguez Pintos, 2002: 149-150).

En forma paralela e íntimamente vinculada a este sentido general, corresponde establecer, en uno estricto, qué entendemos por la forma poética de la “canción”. Si partimos de la definición tradicional, que establece que es una composición musical destinada al canto —preferentemente en compañía de un instrumento—, nos encontramos desde el inicio ante la unión indisoluble entre la música y la literatura (que en la cita previa, además, Pintos ubica tan asociadas). Ambas artes forman en la canción, en efecto, una unidad donde ambas se entrelazan e interactúan en pos de su mensaje integrador intersemiótico.

Sin embargo, esta unión no es siempre imperiosa desde su gestación, ya que, como apunta María Dolores Moreno, existen al menos dos grandes tipos de canciones: la de concierto, donde “un poema ya hecho completo en su estructura [...] sirve de inspiración al músico” (en esta categoría entrarían las *Canciones del niño de cristal*, de Pintos), y la popular, cuya estructura [musical] es inseparable de la letra” (Moreno Guil, 2014: 7).

Abundando en la canción popular (que fue la que inspiró al 27), Eladio Mateos la define como aquella anónima y tradicional que, en forma inversa a la culta, presupone desde su origen de fines de la Edad Media, “poesías anónimas para ser cantadas, a capella, [...] sobre una melodía popular, más o menos convencionalmente recreada, o sobre composiciones [...] de maestros de cámara o capilla” (Mateos Miera, 2003: 11). Amplía Alberti al respecto en un artículo sobre el tema: «[...] lo “popular” que hoy conocemos, copia, sin saberlo, en sus coplas, romances, bordados, cerámicas, cuentos [...], viejos modelos de autores ya perdidos», recreándolos sin cesar de manera fragmentaria, y conformando “la tradición popular del arte”, en la que “los individuos inventan, y el pueblo recoge lo inventado, y lo transforma, a veces, haciéndolo ir más lejos” (Alberti, 1935). Las canciones populares, transmitidas en principio en forma oral, desde el siglo XV serán recogidas en las colecciones de los Cancioneros, y fuertemente revalorizadas a partir del romanticismo, en su rescate de las tradiciones nacionales.

En *La arboleda perdida*, Alberti afirma que los cantos anónimos escuchados en su niñez fueron abriendo su oído a lo popular andaluz, que más tarde reinventaría. Este germen infantil florece también en otro andaluz: Lorca, y no solo en sus poemarios sino también en varias de sus obras para la escena, donde los cantos de lavanderas, las rondas de niños y las nanas se alternan en el desarrollo dramático.

Poesía tradicional y anónima y poesía culta de autor, entonces, se acercan en esta veta cultivada por los neopopularistas, a la que Pintos se unió armoniosamente con voz propia a partir de su “Oración” a la Virgen y continuó enriqueciendo con nuevos aportes, que llegan incluso, en el “Cancionero de Camposecreto”, a la sutil incorporación de otras canciones americanas —la “vidala” y la “vidalita”—, como ocurre en su “Vidalón del aire”.

Resulta interesante detenerse, dentro de este “cancionero” uruguayo, en la “Canción para un domingo con lluvia”, que lleva un epígrafe con los versos del poeta, físico e inventor francés admirado por los surrealistas, Charles Cros (1842-¿1888?), el cual ilumina otras intenciones del autor en su perdurable práctica de esta forma poética:

*“J’ai composé cette histoire
—simple, simple, simple—
Pour mettre en fureur des gens
—graves, graves, graves—
et amuser les enfants
—petits, petits, petits—”*

(“He compuesto esta historia
—simple, simple, simple—
Para enfurecer a las personas
—graves, graves, graves—
y divertir a los niños
—pequeños, pequeños, pequeños—”)

(Rodríguez Pintos, 2012: 171.)

El epígrafe elegido amplía retrospectivamente nuestra mirada sobre las canciones europeas de Pintos: estas representarían también un desafío deliberado a la formalidad y empaque de los adultos, fosilizados en su seriedad, y una de las maneras —nacidas con la vanguardia— de plantarse frente a la solemnidad burguesa mediante el juego y la expresión libre, directa y aparentemente simple de los niños.

Es así que, desde su propia visión artística, Rodríguez Pintos se une en los 30 a aquellos que, como Alberti y Lorca, cultivaban desde la década anterior la canción en un muy amplio sentido del término. Sus canciones nombran e incluyen a aquellos textos que —mucho más allá de la posibilidad de su musicalización posterior— exhiben como rasgos comunes una especial ligereza en la composición, la brevedad, la métrica de arte menor unida a la rima asonante, la búsqueda del ritmo y la cadencia, el uso de estribillos, reiteraciones y juegos de palabras, y una sencillez (que no simpleza) en su planteo, que vehiculizan los aportes renovadores de las corrientes del siglo.

A partir de la breve contextualización previa, podemos establecer dos grandes grupos en las canciones europeas de Pintos, en relación a sus temas:

- a) **Las infantiles** (donde la marca neopopularista se impone), que están representadas por *Canciones del niño de cristal*.
- b) **Las amorias** (donde predomina la concepción postsimbolista), que hallan ejemplo en *Canción de la distancia*; “Canción del recuerdo” (de *Dos poemas*, junto a Altolaguirre) y “Canción de los ojos alegres” (dedicada “a Simone”).

Según el criterio empleado para el análisis de las otras líneas creativas, realizaremos nuevamente en esta oportunidad una selección de los textos, procurando abarcar —sin agotar, dados sus infinitos matices— las canciones más representativas y también más interesantes desde el punto de vista literario.

a) **Las canciones infantiles**

Canciones del niño de cristal

Cuando Rafael Alberti se apresta en 1925 a publicar *Marinero en tierra* (cuyas canciones recrean el repertorio anónimo, a ejemplo de la dramaturgia de sus admirados Lope de Vega y Gil Vicente), varias de ellas atrajeron a los músicos del 27, quienes compartían con la literatura y la plástica igual afán de rescate de las raíces populares del arte.

Así, según explica Alberti en su *Arboleda perdida*, el compositor Ernesto Halffter (1905-1989) musicaliza dos de ellas: “La niña que se va al mar” y “Mi corza” (conocida en su forma de canción como “La corza blanca”).¹³⁰ La partitura original de esta última aparece en la primera edición de *Marinero en tierra*, buscando así hacer evidente la unidad estética buscada por la literatura y la música, e incorporando además la práctica habitual de las ediciones de cancioneros y coplas. La música de Halffter que acompaña a los textos albertianos reescribe también de manera culta, en forma de canción de concierto, aquellas populares y anónimas.

Halffter (quien, según vimos, conoció a Rodríguez Pintos en París el mismo día de invierno que Alberti) pudo apreciar en 1931 —en forma contemporánea a su escritura— el potencial melódico de los poemas que más tarde integrarían la *plaquette Canciones del niño de cristal*, y les compuso la música. Las canciones, en honor a Juana,¹³¹ están solo numeradas, pero se conocen, a partir de sus musicalizaciones, por los incipits: “Fino cristal, mi niño” —que tiene además la famosa versión de 1935 de otro gran compositor del 27, buen amigo de Pintos en París: Joaquín Rodrigo (1901-1999), y una mucho más reciente del también español: Ángel Barja (1936-1987)—, “A jugar, juega, jugando” y “Corazón de mi niño”.

La brevedad de los textos, así como el análisis conjunto que emprenderemos, nos llevan a su transcripción en forma completa:

I

Fino cristal mi niño,
fino cristal.

Redondo el sol, redondo
bajo el pinar.

Ligero, el viento negro
corre detrás.

¹³⁰ Alberti afirma acerca de la musicalización de esta canción (a la que considera, por otra parte, como la primera de las suyas al modo popular): “[...] Halffter, entonces verdadero muchacho prodigio, había logrado algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo de mi letra, cuyo lema había tomado yo del Cancionero de Barbieri” (Alberti, 1980: 196). Pintos, tal se adelantó, incluyó a su vez la partitura de Halffter de “Corazón de mi niño” en su *plaquette* de 1933 (ver figura 45 de los “Anexos documentales”).

¹³¹ En *Camposecreto*, las canciones aparecen dedicadas al cuñado del autor, Roger du Hautbourg (“mon frère Loup”), otra marca de la independencia y transformación de los textos pintianos con respecto a las ediciones europeas, según la señalada concepción postsimbolista de “obra en marcha”.

¡Ay! que ¡ay! de mi niño
sobre la mar.

Entre las nubes blancas,
fino cristal.

II

A jugar, juega jugando
mi niño sobre la mar.
En la playa azul del aire
juega juegos de cristal.

Demonios de terciopelo
y angelitos de papel,
en el tambor de la luna
pintan un oso al revés.

A jugar, juegan jugando
mi niño y su cascabel.

Estrellas de azúcar verde.
Caracolitos de Dios.
Sobre una cuerda de cielo,
se durmió el trompo del sol.

A jugar, juegan jugando
mi niño y su corazón.

III

Corazón de mi niño.
Carocito de luz.

La luna gorda duerme
dentro de un aro azul.
Agua-mala del viento.
Humo triste del mar.

(Agua y humo me rompen
mi niño de cristal.)

(Rodríguez Pintos, 2012: 65-67.)

Pintos compone aquí tres breves poemas que giran en torno a la figura del “niño de cristal”, de la cual se anuncia desde el título su carácter sutil, absolutamente imaginario y aun más, de pura fantasía.

La estructura formal del pequeño poemario acompaña la extrema levedad del motivo convocante y es, de este modo, ligera y muy musical. La canción I posee seis estrofas de dos versos (un heptasílabo y un pentasílabo —graves en los impares y agudos en los pares—), con igual rima asonantada en los segundos. La canción II ofrece variantes con respecto a la anterior: se suceden en ella tres cuartetos octosílabos, interrumpidos las dos últimas por otra de dos versos (que opera como estribillo en la repetición final casi exacta), y todas mantienen la alternancia de versos graves y agudos, asonantados en los pares. La canción III, por último, retoma el uso de las estrofas de dos versos de la primera (ahora únicamente heptasílabos) así como la permanencia de los graves y agudos con rima asonante en los pares, que en esta oportunidad varía una vez.

El motivo que une a los poemitas es, previsiblemente, el “niño”, quien representa en sí mismo no solo la fragilidad, la indefensión y la ternura, sino que además es “de cristal” —y “fino”—; esto es, de una redoblada sutileza, que llega a la evanescencia. Además, el posesivo “mi” supone el apego y el afecto de la voz lírica hacia él. Este, junto a los componentes del sintagma nominal, “niño de cristal”, son reiterados una y otra vez, y recrean el uso del vocativo y las palabras repetidas de las canciones de cuna, las que, unidas al canto en voz baja y monocorde, inducen el sueño del bebé.

En la casi inexistente anécdota, el “niño” desarrolla un brevísimo itinerario en ámbitos tan etéreos como él: en la primera canción aparece suspendido entre las nubes, durante el día; en la segunda, jugando en el cielo, a la caída del sol, para terminar desapareciendo en la última, con la llegada de la noche. El enemigo del niño, característico de los cantos infantiles (“¿Lobo está?”) es aquí el viento, nombrado apenas al principio como amenazante en su color: “viento negro” (canción I),¹³² y aunque no aparece mencionado en la canción II, donde el niño empieza a

¹³² No es casual que “Fino cristal, mi niño” atrajera a tres compositores de renombre. Lo demuestra aquí la crítica musical especializada de Carlos Villanueva y Francisco León Tello, quienes encuentran sutiles vínculos entre el texto y la música compuesta para él por Halffter y Rodrigo, respectivamente. Afirma Villanueva: «[Pintos] se movía por aquellos años con soltura en el círculo de los surrealistas de Desnos y Carpentier; [...] en el libro de poemas original [...], el propio autor traza unos lindísimos dibujos ingenuistas, como acostumbraban a hacerlo Lorca o Rafael Alberti; también los poemas están en la línea de las “ideas imposibles” (cont.)

jugar confiado y en plenitud —plenitud enfatizada con el infinitivo, la forma conjugada y el gerundio del verbo “jugar” (“a jugar, juega jugando”)—, a la llegada de la noche —momento de recogimiento de los niños—, ya es desenmascarado como el “viento malo”, que termina “rompiendo” al niño en la canción III. (Al respecto, resulta muy pertinente la visión de uno de los dibujos de Pintos para el poemario —figura n.º 44 de los “Anexos documentales”— donde el “niño” es representado casi como un pequeño recipiente de cristal.)

El interlocutor de la canción, aunque no sea invocado directamente, parece ser el propio niño, por la índole de los vocablos empleados, muy simples, como para los oídos de alguien pequeño. La voz lírica hace un discurso deliberadamente redundante (las “palomitas” son “del aire” y el sol es “redondo”), así como también ingenuo: una mancha de la luna (esta última, un “tambor” como el que hacen redoblar los niños) se convierte en un animal habitual en los juguetes (“un oso al revés”) y es pintada, en su parte oscura, por “demonios de terciopelo”, y en la clara, por “angelitos de papel”; el sol es metaforizado con un “trompo”; las estrellas se vuelven llamativos confites (“de azúcar verde”) y son “caracolitos de Dios”; la luna no es “llena” sino “gorda”, como una señora buena al alcance de la mano. En suma: el universo y sus elementos están deliberadamente simplificados, son tangibles y reconocibles para cualquier niño, como si estuviera frente al cajón de sus juguetes o señalando con el dedo lo que ve alrededor, y poseen además bellos colores claros y contrastantes, presentes en el paisaje: el blanco, el azul y el verde.

En cuanto al tema de estas canciones: ¿podría simbolizar el “niño” la propia vigilia de quien se quiere hacer dormir, que al final es derrotada?; ¿o la quintaesencia del niño que el poeta

(cont.) de los corros y juegos de niños tan lorquianos. “Fino cristal” es un magnífico juego de estilo en la alternancia de carácter: anuncio (lento), danzado (allegretto); lento, de nuevo, misterioso, etc., transformaciones que se van secundando con sorpresivos acompañamientos de solo mano derecha, como buscando el timbre de la caja de música» (Villanueva, 2012: 28-29). Apunta a su vez León: “Rodrigo concibe esta canción con estilo sobrio y preciso, con música densa y concisa. El autor literario [...] ha creado una poesía de valores sensoriales visuales. No desarrolla pensamientos, sino impresiones. Muestra imaginación pictórica. En sus estrofas canta al niño y con arrobos amorosos relaciona su fragilidad con el mundo óptico más inmediato y patente: el vuelo de las aves, el verde pinar, el sol, el viento, las nubes y el mar. Más que reflexiones son vivencias las que inspiran su canción de cuna. [...] El compositor adopta una estructura estrófica, pero los distintos motivos empleados responden a un mismo criterio estilístico. [...] La correspondencia muestra la exquisita sensibilidad del músico. Fluctúa la expresión del fino cristal entre [el] la sostenido menor y su relativo la mayor. La imagen del sol redondo le sugiere una apertura a fa sostenido mayor, que se contrae sucesivamente a re mayor y si menor en su interpretación del viento que corre detrás” (León Tello, 1980: 95).

lleva en sí, tan delicado y acostumbrado a jugar “en el aire” como aquel? Ambas interpretaciones son posibles en este planteo enumerativo, fragmentario, apenas hilvanado en sus imágenes visuales continuadas, algunas de tipo ultraísta, como la de “la playa azul del aire” y la del sol en el horizonte (“sobre una cuerda de cielo / se durmió el trompo del sol”), inmerso en una atmósfera tierna y protectora similar a la de las canciones de cuna.

Los tres poemitas son juegos en sí mismos: con las palabras y sus matizadas reiteraciones y recurrencia de sonidos —resultaría excesivo marcar aquí todas las aliteraciones que recuerdan el tintineo del cristal—. Los poemas-juegos aluden, además, en perfecto paralelismo fónico y semántico, a un niño que es casi un juguete él también, que “juega jugando” un “juego de cristal” junto a un “cascabel” y a su propio corazón, y tan frágil e ingrátido que basta un viento para romperlo. No extraña entonces el resultado intensamente sugerente y musical de los textos, que conforman puros objetos líricos.

En este sentido, las *Canciones del niño de cristal* remiten en buena medida al “arabesco” literario, composición breve llena de gracia y sobre motivos mínimos y sutiles (a imitación de los arabescos pictóricos o escultóricos), que destaca en Rodríguez Pintos por su despliegue sonoro y la interacción lúdica entre las palabras, y que compondría décadas después —en forma contemporánea a Alberti, en los veranos compartidos de Punta del Este.¹³³

Las cancioncillas, pues, constituyen un cabal ejemplo de lo que se ha dado en llamar la “difícil sencillez”; es decir, aquella que proviene del fino trabajo de selección de cada uno de los

¹³³ El texto que preside “Cancionero de Camposecreto” se titula precisamente “Arabesco del picaflor”, y solo dos de sus estrofas alcanzan para mostrar su estrecho vínculo con las canciones escritas veinte años antes:

Pica la flor.
Deja la flor.
Mi picaflor
de Cantegril.

[...]

Amor del aire
muere en el aire,
dentro del aire
de tu perfil.

(Rodríguez Pintos, 2012: 149.)

Alberti compone también por esa época, en sus *Poemas de Punta del Este* (1945-1956), “Un arabesco para Aitana” (*Poesías completas*, Buenos Aires: Losada, 1961, p. 785), en evidente sintonía creativa con el de Pintos. El autor uruguayo recordaría mucho después aquella comunión con Alberti, que incluía la literatura: “Hoy, la vida ha vuelto a separarnos. Nuestros bosques ya no nos escuchan hablar de Poesía y leernos nuestras últimas canciones” (Rodríguez Pintos, 2002: 150).

elementos de la composición, hasta lograr ese efecto de fluidez y transparencia expresiva, que parece fruto de la espontaneidad.

Las tres, con la música de Halffter, Rodrigo y Barja, hallan nueva expresión a partir de su función de “letras” de breves canciones de concierto —que rondan apenas los dos minutos de duración— e integran desde hace mucho tiempo el repertorio de diferentes auditorios de Europa y América, en la voz de prestigiosos cantantes líricos.

Canciones del niño de cristal muestra además, otra vez, el amor de Rodríguez Pintos por el dibujo y su integración con la literatura. La *plaque* aparece acompañada por una ilustración del autor (mencionada renglones antes) en la misma línea estética analizada en *Dos oraciones a la Virgen*. En ella podemos apreciar en el centro la figura del “niño” (en la cual destaca su corazón radiante —el “carocito de luz”—), rodeada por los elementos que la acompañan en los poemas, todos ellos con un estatismo y un trazo muy próximos a aquellos de los dibujos infantiles. Este acercamiento a la plástica de los niños era además habitual en las ilustraciones infantiles de la época y, así, el “niño” pintano nos recuerda en algo al célebre “Principito” de Saint-Exupéry, y más aún al “Pibe”,¹³⁴ de Giselda Zani (más adelante, su amiga y vecina en Punta del Este).

a) Las canciones amatorias

Canción de la distancia

Canción de la distancia, que es la primera publicación del autor en su prensa, encabeza el libro de su regreso a Uruguay: *Distancias* y *Un poema en el océano*, y pertenece, a partir de *Antología poética*, a la serie “Distancias. Poemas de soledad”, que se reitera en *Campossecreto*. La suma de estas circunstancias nos lleva a suponer un especial aprecio del autor por este texto.

¹³⁴ Giselda Zani (1909-1975), escritora, crítica de arte y cinematográfica, fue también ilustradora de libros en los años 20 y 30. Uno de ellos fue la novela para niños de Montiel Ballesteros: *El viaje de Pibe alrededor del mundo* (Montevideo: Gutenberg, 1929), cuyos dibujos exhiben, en su recreación de las composiciones infantiles, igual tendencia a la de Pintos hacia la representación del protagonista y lo que lo rodea de modo frontal y con líneas esenciales, desprovista tanto de perspectiva como de respeto por las proporciones.

El poema anticipa el tema central en el título, y la lectura justifica plenamente su inclusión en la serie nombrada, porque distancia y soledad son, en verdad, la causa y el efecto en la unión amorosa planteada.¹³⁵

No sorprende en la segunda estrofa la aparición de lorquismos en las imágenes visuales (la del adiós de la amada a lo lejos, imaginado como “Palomas sobre sus manos / prisioneras en la tarde”; luego, la del dolor lacerante de la voz lírica: “Gallos de luz devorando / la sorda sal de mi sangre”, o las palabras desde lejos, metaforizadas con “Puentes de dulces derrotas / para mi labio y su carne”), porque, como se apuntó, las apropiaciones textuales no se concentran en compartimientos estancos sino que fluyen y se filtran en las diferentes vertientes creativas.

Están presentes también las dosificadas reiteraciones de palabras cargadas de nuevos significados en cada aparición, al compás del desarrollo del poema, que Pintos recogió sabiamente de la canción popular. La distancia entre los amantes primero es marcada entre sus cuerpos; luego se profundiza, hasta alcanzar a las almas, y por último, a los nombres (esa transitoria designación de los cuerpos habitados por sus almas). El poema va progresivamente volviéndose más sobrio y contenido en la expresión del amor y el dolor, demostrando el sustancial y no mecánico aprovechamiento del autor de la lección postsimbolista, que impregnó en diferente grado toda su poesía posterior y le hizo afirmar en la madurez:

Creo que de tanto golpear y castigar al lenguaje con insistentes espasmos emocionales; de tanto uso y mal uso al servicio de frustraciones más o menos auténticas, los poetas hemos fatigado a muerte nuestro instrumento expresivo. Mis preferencias van, pues, a aquellos que consigan construir un lenguaje poético inédito, cuyos valores de evocación y sugestión, alcancen a dar con mayor seriedad y limpieza el drama del hombre sobre la tierra.¹³⁶

Los valores aspirados por Pintos se cumplen a cabalidad en esta canción, donde los amantes están separados por ese “aire” (tan sutil y a la vez tan contundente en su aparente fragilidad), el cual aparece insistente en reiteradas estrofas pautando la congoja por la separación, en la que las

¹³⁵ La crítica aparecida en la prensa dio temprana cuenta de este motivo central de varios textos pintianos nacidos en Europa, reunidos en *Distancias y un Poema en el océano*: “[...] Rodríguez Pintos [...] se siente más *á son aire* en estos poemas intimistas [...]. El título del libro anuncia el tema esencial: “Distancias”, en cuyas variaciones el autor desdobra su latente nostalgia. Amor distante, vidas distantes: lugares, seres, pensamientos distantes” (“Un libro nuevo; un poeta laureado”, *El País*, Montevideo, 1937).

¹³⁶ En “Radiografía de nuestros hombres de pensamiento”, cuestionario formulado al poeta en una publicación de la prensa nacional, que aparece sin datar en el archivo familiar.

palabras dichas desde lejos parecen inermes ante el poder de la distancia (“Desgarradas las palabras / espacio, espacio adelante”):

Entre su cuerpo y mi cuerpo
—el aire—

Palomas sobre sus manos
prisioneras en la tarde.

Gallos de luz devorando
la sorda sal de mi sangre.

Entre su alma y mi alma
—el aire—

[...]

Desgarradas las palabras
espacio, espacio adelante...

Puentes de dulces derrotas
para mi labio y su carne:
la voz,
la ausencia,
la tarde.

Entre su nombre y mi nombre
—el aire—

(Rodríguez Pintos, op. cit.: 45.)

“Canción del recuerdo”

La canción pertenece a la *plaque* *Dos poemas*, de autoría compartida con Manuel Altolaguirre, quien aporta el poema “Noche humana”.

El texto trata otra vez el tema de la distancia, y la soledad que le sigue —como su inevitable consecuencia—. En esta oportunidad, sin embargo, el tú lírico no trata de impedir esta distancia (como los amantes de la *Canción* anterior, con aquellas palabras pronunciadas desde lejos) sino que la promueve, propiciando en el poeta la otra cara del recuerdo —único y auténtico vencedor de lejanías en tiempo y espacio—, que es el olvido.

En *Canción de la distancia* las palabras eran los “puentes” derrotados por la separación de los amantes, pero había en ellas pasión, desgarramiento y voluntad de comunicación y re-unión. Aquí, el vínculo parece desvaído desde el comienzo y esto se representa en la palabra de la

amada, que se independiza rápidamente de ella (“Separada de tu boca, / separada de tu sangre”), por su falta de calor y sentimiento. Se vuelve entonces para la voz lírica puro sonido desprovisto de alma, un elemento más del cosmos. Aparece establecida así una distinción entre la voz (el vehículo sonoro) y la palabra, portadora del significado. La voz, puro significante, puro sonido, sigue su vida entre otras vibraciones del aire, como una entidad autónoma. La palabra de la amada y su significado (que buscaron el olvido del yo lírico) se pierden a su vez “por el río”, “por el agua”, es decir, en el fluir de las horas, y también están condenadas a ser olvidadas junto a ella (al punto de que ambas se esfuman: en la tarde y en el poeta), pues pertenecen al tiempo, como quienes las dicen. He aquí la extrema sutileza del postsimbolismo en este tenue motivo convocante: el momento de una separación amorosa (apenas enunciado, además, y desprovisto de todo énfasis y queja de parte de la voz lírica), así como en la captación de la breve e íntima escena de exquisita vaguedad.

Aunque el poema comienza con lorquismos bien recreados (que apenas se presentan en la primera estrofa: “tu voz se quedó en el aire / colgada de un árbol grande. / (Manzana entre las manzanas / incendiadas de la tarde”), estos dejan paso luego a una voz nítidamente pintiana.

El tiempo de estas dos “canciones de distancia” es el de la tarde, en un evidente paralelismo con la inquerida lejanía o la interrupción del vínculo amoroso que las vertebra, y su hacer poético se expresa en la estructura de versos octosílabos y asonantados y las reiteraciones resignificadas de la canción popular, unidas a la expresión de un “estado del alma” indefinible y un momento tan escurridizo como sugerente:

Separada de tu boca,
separada de tu sangre,
tu voz se quedó en el aire
colgada de un árbol grande.
(Manzana entre las manzanas
incendiadas de la tarde.)

Se perdieron por el río,
para que yo te olvidara,
cosas que tu lengua dijo.
(Para que yo te olvidara.)

Fino calor de tu labio.
Quemada sal de tu carne.
En el agua tus palabras.
Tu voz cantando en el aire...

y toda tú deshaciéndote,
lejana y sola, en la tarde.

(Rodríguez Pintos, op. cit.: 59.)

A pesar de que una primera lectura indicaría lo contrario, existe empero un hondo nexo entre el poema de Pintos y aquel de Altolaguirre —“Noche humana”— que lo acompaña en la *plaque*, por lo que no es solo una general afinidad estética postsimbolista el motivo de que ambos se presenten unidos.

Su cotejo nos muestra que si el autor uruguayo canta a la distancia física y temporal entre dos seres, que se vuelve definitiva (hasta transformarse solo en un recuerdo condenado al inminente olvido), el poeta español nombra, en un poema que plantea profundas interrogantes filosóficas, a la distancia de índole metafísica que separa al hombre de todo cuanto lo rodea y sus intentos por salvarla, que resultan solo “angustiosos tactos”, es decir, una búsqueda cargada de fracasos, en medio de cercanías hechas de enigmas: “Te une al universo un bloque / infinito de tinieblas”. Estamos aquí no ya ante la soledad personal del poema pintiano sino la existencial, porque todo es y continúa afuera con o sin nosotros. No obstante, en un conflicto aporético (sin solución) el afuera deja de existir en cuanto no lo percibimos: “Una geografía insensible / — montes, ríos y praderas— / se duerme sin la luz única / que dentro de ti se encierra.” El único fin de este ser ciego, enfrentado a todo cuanto está o existe, es la muerte, que marca la distancia definitiva con las cosas apenas intuitas, en un retorno al todo del cosmos: “Ciego universal, la muerte / te aislará de la materia”. Se hace evidente en esta “Noche humana”: “algunos motivos nucleares [de la lírica de Altolaguirre], como el equilibrio entre materia y espíritu, entre tierra y cielo, entre realidad visible y realidad invisible, que se manifiesta en imágenes de profundidad y elevación” (Neira: 2015_b: 38), de origen postsimbolista y, más precisamente, juanramoniano:

Distancias y cercanías
apretadas te rodean.
Te une al Universo un bloque
infinito de tinieblas.
Eres el centro del mundo
y brotan de tu ceguera
ejes de luto y espanto
hasta el borde del planeta.
Angustiosos tactos surcan
oscuridades y estrellas.
[...]
Una geografía insensible,
—montes, ríos y praderas—
se duerme sin la luz única
que dentro de ti se encierra.
[...]
Ciego universal, la muerte
te aislará de la materia.

(Manuel Altolaguirre, 1931: s/n.)

La tercera vertiente: la huella vanguardista

Carlos Rodríguez Pintos escribe en su estancia parisina tres poemas extensos de marcada tónica vanguardista, en especial, surrealista (y en cierta medida, expresionista): *Poema en el océano*, de 1931; *Suicidio*, de 1933,¹³⁷ en su versión definitiva, y “Alta Noche”, de 1937 (que alcanzó el libro en la *Antología* de 1940).

Pintos, poeta y estudioso de las artes plásticas, vive y “respira” en París las vanguardias, en forma especial, la del surrealismo, a la que pertenecen —en toda su gama de matices e intensidad—, buena parte de sus amigos escritores y pintores: Éluard, Jacob, Chagall, Valentine Hugo...

En su pequeño prefacio a *Deux poèmes et deux images poétiques*, Lévis Mano afirma que Pintos se rehúsa a ser encasillado como surrealista: “On l’a qualifié de surréaliste, il ne comprend pas pourquoi. Et moi, non plus. Mais nous savons que les gens adorent les étiquettes” (“Ha sido calificado de surrealista, él no comprende por qué. Y yo tampoco. Pero sabemos que la gente adora las etiquetas”) (Lévis Mano, 1933, s/p). Sin embargo, aunque resulta acertado que el autor no se considerara un miembro activo del surrealismo —como su contertulio Éluard, por ejemplo—, las apropiaciones que realiza de esta corriente son notorias e innegables.

En la escasa producción nacional del siglo XX de tono surrealista, los textos de Pintos —aunque pocos, por cierto— alcanzan a nuestro juicio un lugar de destaque, y hasta lo que sabemos, no han sido incluidos ni siquiera a modo de brevísimo ejemplo en ningún estudio sobre el tema.

Valga de ejemplo el artículo de Eduardo Espina que lamenta la magra representación del surrealismo en nuestra literatura (sobre todo en los líricos), y solo apunta entre las excepciones a Álvaro Figueredo y Selva Márquez —ambos, al igual que Pintos, integrantes del Centenario:

La ausencia en la literatura uruguaya del influjo de la estética surrealista como alternativa inquietante y distintiva parece una incongruencia difícil de explicar a primera vista, aún más teniendo en cuenta la resonancia que este tipo de propuesta vital y artística tuvo en grupos tan

¹³⁷ La razón por la cual Pintos fecha *Suicidio* de modo definitivo en 1933, cuando hacía un año que estaba compuesto, se debe seguramente al hecho de que la última versión incluye variantes. La más notoria: en una de las estrofas del texto del 32 en su versión francesa aparece junto a la voz lírica la figura de “Jules” (muy probablemente, Supervielle), caminando por los calles parisinas, la cual fue posteriormente eliminada. Esta eliminación no es un mero detalle sino que altera drásticamente el sentido de la estrofa.

seminales como “La mandrágora” en Chile y el que circuló alrededor de la revista *Qué* en Argentina, países con los cuales el Uruguay ha mantenido un intercambio literario de manera reincidente. Lo cierto es que en la tierra de Lautréamont el surrealismo pasó desapercibido. La paradoja, en un país que se ha vanagloriado de su afrancesamiento, es de por sí surrealista. Es casi imposible rastrear huellas y encontrar excepciones, aunque las hay. [...] Entre las pocas [“rarezas”] debe incluirse a los dos poetas que tradujeron en su lenguaje la experiencia surrealista: Álvaro Figueredo (1907-1966) y Selva Márquez (1899-1981) (Espina, 1992).

Los tres textos de Pintos que integran esta vertiente son los que, no casualmente, exhiben la mayor carga personal de angustia, incertidumbre y dolor de toda la lírica abordada por la tesis, y el surrealismo ofició en ellos de inmejorable vehículo para su manifestación.

“Poema en el Océano”

Dentro de los textos de la vertiente analizada, “Poema en el Océano”¹³⁸ es, sin dudas, el más hermético, por su constante apelación a imágenes casi independientes entre sí, provenientes de las áreas más profundas de la psiquis que, aunque muy distantes de la escritura automática, encuentran insólitos modos de expresión. Como bien afirma Saúl Yurkievich, en este sentido, la lírica surrealista revela: “la [...] pérdida de la resonancia social, [posee] un [...] discurso solitario que rechaza la falsa integración, [...] que renuncia a la comunicación socializada” (Yurkievich, 1982).

Dado este hermetismo, la anécdota a la que alude la composición, de absoluto verso libre, obliga intensamente a la conjetura y no se esclarece ante el conocimiento de la peripecia biográfica del autor —que brinda exiguos asideros— o el mínimo anclaje que proporciona la ubicación y la datación de su escritura al final del texto, a modo de epílogo referencial: “Islas del Cabo Verde, 1931” (en el propio texto se completa este lugar oceánico con el marco temporal específico, cuando se alude a unas “vacaciones”).

Estamos aquí frente a un hondo poema sobre el amor enfrentado a la separación temporal de los amantes (en otra reiteración del leit motiv pintiano de la “distancia”), aunque resulta difícil

¹³⁸ El poema aparece dedicado al gran pianista y concertista uruguayo Leopoldo Bofill, muy vinculado a la cantante lírica Alma Reyles (con quien Pintos había concurrido en 1929 a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, como se explicó).

establecer este núcleo temático en una primera lectura, dada la gran carga de imágenes apenas asidas a su referente y volcadas con la misma desmesura que la pasión expresada.

El texto reitera también el leit motiv del mar, en este caso, más amplio aún: el océano Atlántico (donde se encuentran las mencionadas islas). Estas tierras (por entonces, colonia portuguesa) poseen clima cálido y seco y variados paisajes, que incluyen playas de gran belleza. Incluso hoy el turismo masivo no ha llegado a ellas, por lo que podemos suponer que eran un destino poco frecuentado cuando Pintos las visitó. En este marco, es lícito imaginar que el autor se encontró con una naturaleza virgen, agua límpida, y un ambiente —aunque suene a cliché— paradisíaco, ideal para unas “vacaciones” placenteras (que sin embargo no fueron posibles).

Aparecen en el poema dos ámbitos claramente diferenciados: el de las islas, en el presente de la enunciación, que ofrece todo el cálido esplendor de su naturaleza oceánica animal y vegetal, y el de la ciudad lejana donde quedó la amada, perteneciente al pasado cercano que es evocado. No hay aquí descripciones en el sentido previsible: los ámbitos están constituidos a través de imágenes en extremo oscuras y simbólicas, en asociaciones de a ratos poco compartibles para el lector (cercanas a aquellas “insólitas” preconizadas por el mismo surrealismo), que aluden a los sentimientos y estados anímicos entrecruzados del hablante lírico, en el hoy y el ayer.

El ámbito de las islas enmarca el amor que vive y sufre en la distancia. Advértase en la primera estrofa el paisaje submarino, cargado de calor, de formas curvas, del fuego de los corales, de suavidad y blandura —peces y medusas son imágenes altamente despegadas del referente, que llegan casi al mundo de los sueños—. Los “cuatro peces” nombrados pueden representar a los amantes a través de la sinécdoque de sus ojos (el poema “Tu voz”, algo posterior a este, alude, por ejemplo, a “los peces de asombro / que duermen en tus ojos”) o sus labios, que se desean y buscan desde lejos, como fuerzas primordiales, cuya poderosa y sensual simbología, además, llevó a Lévis Mano a titular como “Quatre poissons” (“Cuatro peces”) su versión francesa del poema:

Cuatro peces de diamante
se están calentando en el fondo del Atlántico,
en torno a un fuego sombrío de corales
y de medusas enamoradas.

Es este el amor de la voz lírica dispuesto a la espera, a pesar de las inevitables ansiedades de re-uniión; que es consciente de la necesidad de contenerse durante el tiempo de vacaciones,

pero también de que en el otro ámbito lejano está el amor de una mujer (“dulcísima piel caliente”) que espera ansiosa (lo indica esa señal —no casualmente roja— en un almanaque, quizás la que marca su regreso de las islas), y que conoce como nadie la ansiedad disimulada, que se manifiesta en forma escondida con la mano del lado del corazón estrujando una miga:

[...]

Y esos cuatro peces
Sabén perfectamente el porqué yo voy navegando
[...]

Y el porqué
hay aún contra mis labios
una dulcísima piel caliente,
y sobre mi corazón
una montaña de miradas atónitas.

[...]

Y en qué hoja de un almanaque de tienda
se está marcando al rojo una fecha,
y para qué, en mi bolsillo, mi mano izquierda
sigue deshaciendo una absurda miga de pan.

Estos cuatro peces saben todas estas cosas,
y muchas otras.

En la segunda estrofa, este amor en espera —que exige un sereno equilibrio— se plantea como un duro desafío, porque implica el desprenderse de toda su “riqueza miserable” (el oxímoron alude a la dicha y también el dolor —el cual es la otra cara inseparable del amor cuando es sometido a la prueba del alejamiento, temporal o definitivo—) y resistir las ansias que despiertan las imágenes de lo vivido (que son planteadas con el fragmentarismo característico de la vanguardia, por medio de detalles de los encuentros, los instantes significativos compartidos, los caracteres físicos de la amada, las escenas fugaces e inolvidables, en una enumeración casi caótica que alude al mundo de sensaciones que marcan a fuego la relación erótica y resurgen en el fluir de la memoria). El universo antes vivido y ahora recreado posee los sobreentendidos de la voz que recuerda y sobre todo siente, y estas imágenes son solo breves pantallazos y están acotadas a elementos mínimos pero importantes para quien los convoca: labios uniéndose, un cuello, y también objetos sin contextualizar que adquieren por eso gran autonomía: un metrónomo, un violín (referidos al universo musical de la amada); palabras sueltas que aluden al deseo de permanencia del amor: “toujours”, y también a la ternura que provoca la indefensión de quien ha quedado lejos (“un cuerpo náufrago / que pide socorro junto a mi carne” y una mano

despidiéndose “contra el vidrio final de un taxímetro”). Porque quien ama vive en la vida del otro (según expresa el verso contemporáneo de un poeta tan cercano a Pintos, Salinas: “¡Qué alegría vivir / sintiéndose vivido!”),¹³⁹ en la fusión del auténtico amor. Y he aquí casi la corriente de la conciencia desplegándose al llamado del recuerdo y la añoranza, con un hilo conductor muy tenue —apenas el imprescindible— para articular el discurso y que este no se vuelva tan inaprensible como las sensaciones y las emociones que acuden en tropel:

Pero para poder alcanzar esa sabiduría,
yo debo renunciar a todo aquello
que forma mi riqueza miserable...

Yo debo renunciar
a cuatro labios violentos
caídos dentro de un espejo.

A dos centímetros de mi nuca,
bajo la fina luz redonda de una lámpara.

A un beso.
A un metrónomo.
A un “toujours” mojado de lágrimas.

[...]

A una varita mágica
que ordena y desordena geografías musicales,
desde el borde último de unos dedos pintados.

A la emoción de un encaje de Brujas,
guillotinando un cuello impecable.

A las palmas anchas de dos manos:
una, sobre el arco de un violín olvidado;
la otra, sobre la dulzura de un hocico húmedo.

Y a estas dos cosas preciosas y terribles:

Un cuerpo náufrago
que pide socorro junto a mi carne,
dentro de la noche pálida de un cuarto de hotel,
y una pobre mano enguantada,
contra el vidrio final de un taxímetro...

¹³⁹ Pedro Salinas, *La voz a ti debida* [1933], en *Poemas escogidos* (ed. y pról. de Jorge Guillén), Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953, p. 66.

Finalmente, en este enfrentamiento aquí perdido de antemano entre el amor paciente (basado en el “saber”) y el amor urgente (basado en el “sentir”), se impone este último, porque la voz lírica no quiere unas vacaciones con toda su oferta de goce (“fuegos de milagro”), y se deja invadir por el deseo, los recuerdos, el ansia de protección hacia quien sufre por igual desde lejos, y por el dolor de la pérdida, aunque esta sea solo temporal (el “tiempo en paréntesis”). En definitiva, porque la pasión no conoce el lenguaje de la sabiduría y la medida, sino el de la porfía, el ansia perpetua y el desborde, y por eso cuenta el día a día (la “aritmética de espanto”) cuando está lejos del objeto que la convoca:

Pero yo no quiero renunciar
bajo este cielo en vacaciones,
astillado de fuegos de milagro
y abierto de esperanzas.

Pero yo no quiero renunciar
frente a este horizonte de retablo,
donde bailan guerreros inverosímiles
y bestias disparatadas.

Pero yo no quiero renunciar
sobre estas aguas nocturnas,
porfiadas y tristes
como mi corazón.

[...]

Y ya no quiero saber nada
de este tiempo en paréntesis.

Y ya no quiero saber nada
de esta aritmética de espantos.

Y ya no quiero saber nada
del secreto que guardan
cuatro peces friolentos en el fondo del Océano.

(Rodríguez Pintos, 2012: 86-89.)

A SUSANA BOMBAL¹⁴⁰

*Ciudadano de la luz y de la sombra,
a mi lado mi Destino
viene a morir de mi ausencia.*

Los versos de *Suicidio* se presentan también independizados de toda atadura formal, para expresar en esta oportunidad la angustia existencial en la gran ciudad de París, que se muestra ya tan lejana de aquella apenas esbozada, amable y no identificada de *La casa junto al mar* (a la medida del hombre, con la naturaleza al alcance de la mano y donde la voz lírica importa a los otros). Y lejana también de la Sevilla y la Granada de la vertiente lorquiana, llenas de color, con una historia y una cultura compartidas con Hispanoamérica, pletóricas aún de contacto humano.

Es este el texto, de todo el período estudiado de Pintos, el más plenamente inscripto en lo que, siguiendo la definición de Dionisio Cañas, entendemos como “poesía de la ciudad”:

Aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto: el ámbito urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de aquel ámbito hasta su aceptación complacida; a condición de que implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y sujeto poético. De igual modo, el tratamiento de este conflictivo intercambio puede ser tanto referencial como imaginativo, ambiguo en sus posturas como íntimo y positivo (Cañas: 1990).

¹⁴⁰ Susana Bombal (Buenos Aires, 1902-1990), a quien ya nombramos más de una vez con motivo de la entrevista que le realizó a Pintos en 1963, fue una escritora, periodista y traductora argentina (prima de la famosa novelista chilena María Luisa Bombal). Proveniente de una rica familia mendocina, cultivó íntima amistad con Norah y Jorge Luis Borges. Es autora, entre otras obras, de la novela *Tres domingos* (1957, con prólogo de Borges), la obra teatral *Morna* (1959), el libro de cuentos *El cuadro de Anneke Loors* (1963) y la novela *La predicción de Bethsabé* (1970), además de crónicas de viaje y reportajes en el suplemento literario de *La Nación* de Buenos Aires. Viajó intensamente por Europa (donde probablemente Rodríguez Pintos la conoció) como periodista cultural, y tradujo al inglés numerosos poetas hispanoamericanos, entre ellos: Fernán Silva Valdés, el propio Borges, Neruda, Gabriela Mistral (quien en los años 50 la animó a que emprendiera su propia carrera literaria). Borges le dedicó el poema que lleva por título su nombre y apellido, en *El oro de los tigres* (1972).

En *Suicidio* estos presupuestos se cumplen ampliamente y resulta evidente que las relaciones establecidas entre el sujeto poético y el ámbito urbano están entre aquellas negativas: el primero se siente ignorado y paradójicamente invadido por la ciudad de un modo casi pesadillesco y agorafóbico.

Apunta tempranamente Zum Felde con respecto a este poema:

El autor parece haber destilado las más corrosivas ironías de la sensibilidad resentida del hombre de las grandes ciudades, en una acre sinfonía de disonancias, con algo de “jazz” funambulesco y fúnebre. [...] es el poeta doloroso que ha “dicesso a l’inferno”, dándonos su amargo humorismo, hermano del de Lautréamont, ¿ese otro uruguayo! (Zum Felde, 1940: 11).

La voz lírica no respira, pues, energética como la de los primeros poemarios, sino que está sola en medio de la multitud, en un lugar identificable (la Estación de Lyon), en el anonimato impersonal marcado por un tiempo que no es el del ciclo natural del día y la noche de los versos juveniles, sino el regimentado de los relojes y sus rutinas; donde no se canta el gozo de vivir, sino que se anuncia un suicidio; donde son abolidas las imágenes armoniosas “obligatorias” en la poesía y en cambio se introducen las que representan la angustia y la desolación, sin el cuidado por lo bello (o en una nueva categoría de lo que se entiende por tal, que inauguró Baudelaire en su lírica ciudadana).

La ciudad no es como antes el escenario de fondo apenas esbozado del transcurrir seguro del yo lírico; por el contrario, este parece fagocitado por ella y convertido ahora sí en el “flâneur” baudelairiano que transita sin integrarse. Remedios Mataix establece, con respecto a la lírica urbana de la vanguardia argentina, conceptos perfectamente aplicables aquí: “[...] la ciudad [...] deja de ser representada, descrita, para sublimarse y convertirse en andamiaje espiritual [...], un lugar que implica la representación simbólica de un territorio interior, que a su vez es testimonio indirecto pero inequívoco de la ciudad que lo cobija: es su producto” (Mataix, 2001: 15-16). Así, aquel “yo” exultante o el contemplador admirado de las ciudades españolas es apenas “un ciudadano francés” anónimo en una de las estaciones ferroviarias de París —emblemas de la modernidad, con sus enormes y veloces máquinas de transporte y su constante fluir de personas que no se miran entre sí—. La antigua voz juvenil, inmensa en su dominio del entorno, es ahora ínfima y está abrumada por el costado más oscuro de los avances que parecían prometedores a inicios de siglo (cantados por el futurismo y sobre los que alertó el expresionismo), y se une a otras voces contemporáneas como las de García Lorca en su *Poeta en Nueva York*. Se terminó

aquel transitar seguro o arrogante, la confianza en sí mismo: este gris “equis andacalles” (parafraseando el título de 1942 de otro integrante del Centenario, Líber Falco, también poeta de su ciudad) está a punto de ahogarse al contemplarse en el agua del espejo:

Un ciudadano francés,¹⁴¹
con un fósforo encendido entre los dientes,
va a ahogarse esta mañana
a las once y cinco minutos,
en el espejo grande de la Gare de Lyon.

El poema plantea desde su inicio el desdoblamiento del ser en dos expresiones que conviven en su unidad, y son adelantadas en el epígrafe: el “ciudadano de la luz” y el “de la sombra”.

El primero, asociado al perfil más claro e inocente de la voz lírica y a los más nobles valores de la admirada Francia, es el que está condenado a morir (por el “suicidio” del título), y el segundo —que ha perdido lentamente la parte más pura al descender y sumergirse en la impiadosa ciudad— es el futuro superviviente (al precio de perder lo mejor de sí, por lo que también se convierte, de otro modo, en un suicida). La alienación y la identidad fracturada contemporáneas hallan aquí una extrema manifestación en la necesidad perversa y aniquilante de convertirse en otro para continuar una existencia impuesta y no deseada (donde vislumbramos incluso el inminente existencialismo).

Los elementos modernos de la gran urbe, impositivos (“periódicos”, un “martillo”, “semáforos”), se convierten en símbolos que anuncian insistentemente la muerte del

¹⁴¹ La crítica uruguaya de la época recibió complacida este inquietante *Suicidio* en las páginas de *Marcha*, con la firma de Arturo Despouey, en ocasión de su publicación en la *Antología* de 1940. Pero la errónea datación del poema (en 1937) altera todo el sentido del texto y, por ende, el de su interpretación. Despouey considera que quien comete el suicidio del título es el poeta (“el ciudadano francés”) previamente a su marcha de París (en alusión a que deja allí todo lo mejor de sí), y despoja de ese modo al poema, inqueridamente, de uno de sus puntos altos, esto es, la conciencia de la alienación en la gran ciudad: “[el ciudadano francés] es el mismo poeta que deja entonces, al abandonar su París, de ser aquel hombre centrado y vivo en su adaptación a la tierra extraña para transformarse en esa cosa vaciada que es un viajero sin rumbo o en esa otra cosa enmudecida, asordada, en que se convierte el señor mundano al encerrarse de nuevo entre los encalados muros de su ciudad provinciana” (Despouey, 1941). Aun suponiendo que el poema, escrito en su primera versión hacia 1932, aluda al viaje temporal de Pintos a Uruguay de ese año, no tendrían cabida —siguiendo la hipótesis previa— toda la angustia y los descensos morales que sufre la voz lírica en París, antes de su partida.

“anónimo ciudadano” a su otra faz, quien se refugia en su habitáculo y solo se conecta con un canario y una gata —en una intimidad compartida con animales, cuando cada día lo rodean miles de personas—. Ellos (como seres inocentes) se convierten en signos de alarma de lo que ocurrirá, junto a lo más elevado de sí mismo (“mi cielo”), y el aviso interior de su vieja conciencia recriminatoria (“martillos maniáticos”) y sensible (“semáforo sentimental”):

Todos los periódicos murales de mi cielo,
(de mi cielo, que no es tuyo, ni de él, sino mío solamente)
me lo vienen anunciando
día a día,
hora a hora,
minuto a minuto.
Como un martillo maniático,
un semáforo sentimental
me lo clava en las sienas, infatigablemente.

Y me lo repiten, con signos definitivos,
todas las cosas cotidianas
agarradas a mi ternura:
desde el cometa familiar
que cuelga de mi ventana dentro de su jaula de mimbre
(en la que lo encerré una noche de nostalgia desamparada)
hasta las orejas simétricas y dulces de mi gata.

Y su respuesta ante la próxima desaparición del otro “ciudadano” está en el repliegue, en la huida hacia atrás en el tiempo (porque no se vislumbra futuro y el presente es agobiante), hasta volver al vientre materno, un lugar cálido, acogedor, a salvo de las deshumanizadas agresiones intrínsecas a la megalópolis, y también el último refugio posible, donde se convierte en un niño otra vez. El desafiante atleta de *El sol, el mar y yo* desea ahora ni siquiera haber nacido. Hemos entrado en el reino de la angustia, característico de la literatura del pasado siglo, en el que una situación a la que no llegamos a comprender, nos cerca y no nos ofrece salida posible:

Y todo esto me da a mí mucha pena.

Y no sé con qué taparme los oídos.

Y no sé dónde esconderme.

Y quisiera estar de nuevo dentro del vientre de mi madre;
para no sentir esta lágrima sin alas
que se me aburre en la mejilla;
para no escucharme crecer las uñas y la barba,

como las de un muerto,
y el recuerdo y el odio,
como los de un vivo;
y para no oírme decir estas palabras calientes
que se me derraman en la boca
y me astillan la saliva.

El yo monolítico de la lírica juvenil está ahora disociado (su escaso llanto no alivia ni purifica: se convierte apenas en una “lágrima sin alas”): había sido hasta entonces, al mismo tiempo, el joven confiado que llegó a la estación de Boulogne años atrás (cargado de ilusiones y expectativas, y destinado a ser avasallado a causa de su inocencia) y el actual, progresivamente desgastado por la rutina y las miserias cotidianas de París:

[...]

Y es que este mismo ciudadano francés,
es aquel que, hace hoy cinco años,
vino a tomarme de la mano
a mi bajada del tren de Boulogne
en una tarde amarilla de domingo,
sin ruiseñores
y sin hombres-sandwiches.

El ciudadano de luz de hace solo cinco años era optimista (“Su mano abrió con violencia puertas de claridad”), se movía con la ilusión y credulidad del recién llegado (con “valijas enloquecidas” que “perseguían etiquetas de colores”), ansioso de novedades pero también lleno de miedo a lo desconocido en una ciudad extraña (“mi corazón / en lo alto de su mástil de aventuras / lanzaba un S.O.S. desesperado / hacia los horizontes imprevistos”). Y se convirtió en la nueva vida ciudadana, en la guarda constante y luminosa de su otra faz, a manera de doble (el *doppelgänger* de la literatura germánica):

[...]

Pegado a mis talones,
perro de luz y de sombra,
mi ciudadano vigilaba el juego de mis manos
con las estrellas.

Esta convivencia estaba ineludiblemente condenada a la derrota, porque solo uno podía triunfar en esta larga batalla entre la luz y la sombra. La faz luminosa se ahogará en la gran ciudad, y la sombría tomará finalmente un tren de las once y cinco, obediente a las rutinas. El ciudadano endurecido triunfa sobre el auténtico y por eso se aparta de su Destino, de aquello para lo que nació (“a mi lado mi Destino viene a morir de mi ausencia”, agrega el epígrafe).

En la trayectoria de la voz lírica, desde que la recibe su costado claro hasta el casi mediodía en que le dice adiós para siempre, hay tres momentos señalados: un día simboliza el del primer y silencioso envilecimiento (“bajo mis guantes”), con la asfixia de los niños (es decir, de su parte más tierna e inocente), ante la indiferencia de todos, que no advierten su agonía interior:

El día aquel en el que bajo mis guantes
mis dedos apretaban dulces gargantas de niños,
y en el que luego me fui, calle adelante,
con los pequeños cadáveres calientes
colgando de mi bastón,
como los globos desinflados
del vendedor de globos.

Y nadie me miraba.

(Nadie me mira nunca
en cada una de estas horas desnudas
y esenciales.)

El segundo hito es durante una tarde en que camina solo, cuando, a pesar de que no le ha pasado nada —o tal vez por ello—, aflora la ajenidad y el vacío (junto a la amenaza del absurdo) y continúa la marcha por inercia “como un esqueleto de pie”:

Aquella tarde,
terrible y trágica,
en la que no me sucedió nada,
absolutamente nada,
y en la que luego me fui, calle adelante,
me alzaba dentro del corazón del día
como un esqueleto de pie,
con todas sus vértebras florecidas
de violetas de Parma.

Y finalmente, el último episodio ocurre una noche en que recibe la piedad de Dios en la palabra de una mujer que lo acoge y lo cuida, en una actitud con mucho de samaritana y de madre, que hace que descubra su envilecimiento en un cuarto de hora de revelación angustiada:

Y la noche última,
en la que, de pronto, me encontré con Dios,
dentro de una palabra triste
nacida al borde de una boca,
como una rosa de madera.

Y como una granada me fue generoso
el pecho de una mujer.

Yo alcé mi corazón a lo más alto de su mástil.
Dos halcones encandilados
vinieron a estrellarse.

Y me puse a medir mi tristeza:
Una pequeña vida de 34 años.
Una enorme muerte de 15 minutos.

Mientras tanto, en su periplo, el ciudadano de luz, cada vez más debilitado, no lo abandona. Pero el de sombra es consciente de que para poder seguir debe destruirlo, de que su propia y dura sobrevivencia implica deshacerse de él, a costa del dolor de ambos:

A mi lado,
mi ciudadano sonreía.

Y ahora, yo debo llevarlo a la muerte.

[...]

Y yo sé que antes de una hora
hemos de llorar
en el coche que nos conduzca.

Antes de desaparecer, el ciudadano de luz se mirará al espejo y verá lo que ha pasado con el de sombra, y le pedirá perdón, porque no ha sabido ganar la batalla. Y el ciudadano oscuro, a punto de su lograr su terrible triunfo, le contestará, disculpándolo, porque él ha sido el principal responsable al dejarse ganar por la oscuridad. Los dos se hablan en francés; el último, sin acento (circunstancia que antes lo enorgullecía, porque significaba que se había mimetizado bien con la multitud) y con perfecta educación “civilizada”:

Y yo sé que, al borde melancólico del espejo,
mientras el agua salpique sus polainas
me dirá sencillamente:
—Pardon, cher ami.

Y yo, que estoy muy bien educado,
he de responderle
(en mi francés, casi sin acento
que era todo mi orgullo):
—Il n’y a pas de quoi, cher ami.

Y en este adiós definitivo, que implica el suicidio de la parte luminosa, la oscura, con la clara ya integrada y disuelta en sí, seguirá al final con su mecánica rutina, porque el tiempo veloz de las ciudades no deja tiempo ni siquiera para el duelo:

Y tomaré el “Paris-Lyon-Méditerranée”
de las once y cinco minutos.

(Rodríguez Pintos, 2012: 90-95.)

“Alta noche”

Es este, a nuestro juicio, el texto más valioso de la etapa europea del autor y, seguramente, el último, pues fue escrito entre Londres y París en 1937 (según indica la datación que aparece al final, la cual, como en otros poemas pintianos, trasciende la mera información para convertirse en un paratexto que completa el sentido del poema y alude a su basamento autobiográfico). Fue publicado por primera vez en la sección final: “Otros poemas” de la *Antología* de 1940 (bajo el título de “Yo estamos”), y también al final de la “Primera parte” de *Campossecreto* (con su título definitivo), seguido inmediatamente por un poema fechado en 1938, lo que nos confirma su condición de texto “de cierre” del ciclo europeo.

De los tres poemas que hemos incluido de modo genérico en la línea surrealista, “Alta noche” es el menos ensimismado y por ello el que plantea una salida del yo sin sosiego de *Poema en el océano* y *Suicidio*, así como un mayor acercamiento con el lector (y por estas mismas razones, el que exhibe menor apropiación de esta corriente). La composición escapa del aislamiento y la consiguiente angustia a través de la apertura hacia los demás (lo adelanta su título original, “Yo estamos”), en la que la voz lírica comparte el dolor con los otros en una comunión igualadora donde subyace la profunda fe y praxis cristiana del autor.

Esta experiencia se expresa a través de una serie de imágenes oscuras y dolorosas, de muerte y degradación, de soledad y abandono, que emparentan al poema también con el

expresionismo, ya que, como en este: “[la] tensión espiritual es desesperación, la crudeza se hace crueldad, [...] lo bello canónico llega a ser apología de la fealdad [...]” (de Torre, op. cit.: 200). En efecto, los ámbitos del texto son los de los arrabales marginales y portuarios de las dos urbes identificadas: Londres y París, habitados por un muchacho solitario y patéticas figuras femeninas —que llegan a la deformación grotesca en la vieja prostituta pintarrajeada—, ambas muertas en circunstancias tremendas. Y la exasperación de estas imágenes *expresa* la visión crítica, la condena y el compromiso indignado y humanista frente al horror del mundo que precisamente caracterizaron a esta vanguardia (tanto en su oposición a la Primera Guerra como en la denuncia de la Alemania irracional y autoritaria de la posguerra).

Se advierte en Rodríguez Pintos, como en otros grandes poetas que se nutrieron del surrealismo y las vanguardias en general, sin pertenecer cabalmente a ellas (Lorca, Alberti, Aleixandre, por citar nombres de aquel 27 tan importante en el autor), un sabio aprovechamiento de sus rupturas y de la expresión del fluir del psiquismo profundo, así como de las distorsiones de la percepción a partir de la situación emocional y espiritual de la voz lírica. Esta apropiación, en “Alta noche”, no alcanza, como se dijo, el hermetismo de los dos textos anteriores pues entre las imágenes oscuras, insólitas e inesperadas fluye siempre el discurso que vertebra la composición, y con él la postura moral, religiosa y humana del poeta frente a la injusticia con sus semejantes.

El largo poema constituye así una magnífica denuncia del dolor humano, de la degradación de las grandes ciudades, representados por las mujeres mencionadas —la prostituta adolescente y la otra mayor— y un joven solitario y sufriente, convocados desde el recuerdo por la voz lírica, en una “alta noche” en la que siente compasión por sus agonías (en el sentido griego del término) y se prolonga en ellos y en todos los hombres, en una fusión y fraternidad que rompe las ataduras y llega al propio lenguaje.

Esta comunión se expresa de igual modo al comienzo y al final del texto, en un encuadre cíclico. Mediante la inesperada y original alteración de la concordancia gramatical, el texto grafica la liberación del yo de su mirada limitadora y por eso egoísta (enfaticada por la insistente anáfora):

Yo no soy más.
Yo no estoy más.
Yo no sufro más.

Yo somos.
Yo estamos.

Yo sufrimos.

Sin embargo, al terminar el poema, preceden a los versos antes citados otros muy significativos: “Mañana nuevamente / he de volver a ser yo. // Mañana nuevamente / he de mirar mi corazón. [...]”, que expresan la humilde conciencia de lo extraordinario de esa “noche” (donde, desde la oscuridad profunda de su ignorancia de los otros, la voz lírica trasciende sus límites y alcanza una elevación espiritual inusitada): “mañana” volverá a sus propios intereses e sentimientos; se reencontrará con sus preocupaciones, alegrías e inevitables egoísmos.

Esta única noche en que el poeta alcanza su epifanía es calificada como “alta”. Esta “altura” refiere indiscutiblemente a Dios, a quien se acercará al mismo tiempo que se abraza con los que sufren.¹⁴² Es inevitable recordar aquí la mística “Noche oscura del alma”, de San Juan de la Cruz, donde se produce también la ascensión del alma a la divinidad, aunque por distinta vía.

No casualmente, la joven, la mujer vieja y el muchacho nombrados habitan en megalópolis como Londres y París, lugares por excelencia de deshumanización y olvido del otro —en las dos mujeres, esta deshumanización adquiere la forma extrema de su uso como mercancía, y en el joven, las del desamparo, la carencia material, de afecto, y aun peor, de esperanza.

¹⁴² En su artículo ensayístico de reflexión religiosa y estética de 1935: “De la Victoria al Ángel”, Pintos profundiza en el concepto de la mirada del hombre hacia lo alto, a través del tiempo y las culturas: “La angustia del límite en el tiempo; la no posibilidad de encerrar ese tiempo dentro de una interpretación morfológica de la eternidad; y el ansia furiosa de esta misma eternidad; he aquí tres fuerzas negativas que empujan la humanidad y sus terrores ancestrales hacia la sola escapatoria que le está permitida: la reintegración de su estado inicial en la Divinidad. Y así, por medio de la muerte, aprende el hombre a buscar a Dios. Es la hora más grave y de más rigurosas consecuencias —y que vuelve a aparecérsenos en repetidos recodos históricos—, aquella en la que este mismo hombre conoce, por sabiduría de instinto, el gesto liberador de volcar hacia lo alto la frente y la pupila. Es entonces, y por su sola voluntad, que, desde su tierra, puede ubicar a Dios en su cielo definitivamente. Más tarde, en sucesivas etapas culturales, habrá de construirle gozosas arquitecturas. [...] Aprenderá luego diversos caminos de ascensión y exaltadas rutas de transparencia [...]. Pero ha de quedar siempre a la base de toda esta escala de tentativas el gesto sencillo y profundo del primer hombre que supo alzar la frente y los ojos hacia la lógica perfecta de la bóveda virgen. Despierta ya el alma a claras posibilidades, sostiene su inquietud en una desvelada atención hacia todo lo que viene de lo alto” (Rodríguez Pintos, 1935).

Son los olvidados de la sociedad, los que quedan en sus márgenes y son percibidos por los incluidos, como afirma Jacques Derridá, a manera de confirmaciones de su propia pertenencia.¹⁴³ La voz lírica “da el salto” hacia ellos desde su ubicación de privilegio y se iguala en esa noche única en que es capaz, en súbita iluminación, de sentirlos sus hermanos.

El acceso a este estado de elevación humana y espiritual es logrado cuando la voz poética recuerda (en el sentido etimológico del término: “vuelve a pasar por su corazón”) su experiencia con las tres desgarradoras figuras —que ocupan otras tantas secciones del poema—, por las cuales experimenta en el presente igual dolor, pero ahora transformado por una compasión que se vuelve universal.

La primera experiencia es en una calle de Londres, con la prostituta casi niña, la cual se vende por comida, y más tarde es encontrada ahogada (¿se suicidó?, ¿alguien la arrojó al agua?). La reacción de la voz lírica ante la vida y la muerte de la muchacha es de profunda rebeldía, indignación y justificación de su odio (que la muchacha escondió detrás de la confesión humillante de su hambre), porque para fundirse a ella debe primero sufrir con ella:

I

Esta noche yo soy tu odio,
muchachita de Swallow-Street,
(quince años quemados
y pupilas de náufrago)
que me dijiste al oído
estas palabras de amor
espléndidas y atroces:
“—I’m hungry, Sir...”
y te colgaste a mi brazo
como a un madero.

Yo supe calmar tu vientre.
Pero no tu corazón.
Cuatro días más tarde
te sacamos del agua.
Las manos llenas de estrellas.
La boca rubia de flores.
Los ojos grandes de asombro

[...]

¹⁴³ Jacques Derrida, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris: Galilée, 1991, pp. 106-112.

(y hubo una golondrina menos
en la calle de las golondrinas).

Esta noche yo soy tu hambre.
Y también tu odio.

[...]

La segunda experiencia del pasado ocurrió junto a la vieja prostituta francesa, de quien la voz lírica siente su miedo, penosamente maquillado (el “clavel canalla” de los labios, obligados a la cotidiana humillación), y recuerda su figura también grotesca y oscura (“como un buitre”, esperando siempre a la presa, a la que necesita y teme a la vez). Al igual que la adolescente, la mujer mayor se acerca a la voz lírica, y ahora ella habla directa muta al francés. Ambas utilizan, significativamente, la fórmula de tratamiento de “Señor” —“Sir”, “Monsieur”—, con todo lo que ella denuncia de una sociedad habituada a las máscaras y las falsas dignidades. Su ofrecimiento no tiene la descarnada verdad del de la joven, porque ha aprendido con los años a disfrazarlo con eufemismos que no “agredan a los caballeros” que compren su hipocresía. Lo meloso de sus palabras contrasta con su vejez maltratada y la voz aguda y desgastada (de “flauta agria”), que produjeron en el poeta “náusea” y “espanto”, por los que ahora, en la noche de su elevación, le pide perdón. Como la joven, la vieja mujer también muere, pero si aquella tenía las manos llenas de “flores” y de “estrellas”, esta queda tendida en el medio de la calle (¿ha simplemente muerto?, ¿la han matado?), con su lengua “verde” y “violeta”, en una exasperada imagen expresionista. Y también la voz se indigna, apropia de su miedo y rebela ante su vida de soledad y su muerte, y levanta su protesta como ser humano:

II

Esta noche yo soy tu miedo,
mujer vieja y tristísima,
con tu clavel canalla
deshecho entre los labios
y tu risa sin eco
que apagó mi presencia.

Tú estás en mi recuerdo,
parada como un buitre,
junto al cuerpo caído
del marinero loco.

Tu voz de flauta agria
se quedó en mis oídos:
—“A dix francs la caresse
mon joli Monsieur...”

(Perdóname la náusea
y también el espanto.)

[...]

¿Quién te pintó la lengua
de verde y de violeta?
¿Y de rojo la sangre?

¿Quién te dejó en la calle
acostada en tu miedo,
en tu culpa sin culpa
y en tu vieja vergüenza?

[...]

Esta noche con luna
yo quiero ser tu miedo.
Es saludable el miedo.

(La culpa y la vergüenza
se las dejás a Dios.)

El tercer encuentro es con un joven y de este se adueñará de su tristeza, de la que comprende sus causas: esas tres “hambres” que alcanzan todas las dimensiones del hombre (de pan, de amor materno, de esperanza), a pesar de que no las ha sufrido (y por eso le pide a su vez perdón). Es con el muchacho con quien la voz lírica puede alcanzar mayor identificación, reconociéndose en sus propios “veinte años rubios” y en los que —a diferencia de él— ha satisfecho sobradamente aquellas hambres:

III

Esta noche yo soy tu tristeza,
muchacho doloroso.
Veinte años machos.
Pedazo de hombre.

En esta noche altísima,
quiero ser tus tres hambres.
Tus tres hambres oscuras,
ardientes y purísimas.

[...]

Que Dios está en tu puño.
Que Dios está en tu lágrima.
Y en tu maldición.

Mis veinte años rubios
también los tuve yo.
Pero hubo siempre un pan
de la más fina harina
a la medida de mi deseo.
—Perdóname.

[...]

Muchacho doloroso:
en esta noche altísima,
quiero ser tu tristeza.
Y también tu soledad.

[...]

Las tres figuras regresan al presente del yo lírico cargadas de su sufrimiento en esa noche pura en que, a través del dolor ajeno, se despoja de sus límites y egoísmos y trasciende hacia todos mediante una experiencia elevada de humanidad que alcanza la transustanciación:

*

Mañana nuevamente
he de volver a ser yo.

Mañana nuevamente
he de mirar mi corazón.

En esta noche pura
Yo no soy más.
Yo no estoy más.
Yo no sufro más.

Yo somos.
Yo estamos.
Yo sufrimos.

(Rodríguez Pintos, 2012: 106-111.)

* * *

PARTE V. CONCLUSIONES

La riqueza y complejidad de las aportaciones de la lírica de Carlos Rodríguez Pintos en sus primeras etapas merece, según se ha pretendido demostrar, un estudio amplio y detenido, que no solo “llene un vacío” crítico sino que también impulse nuevas búsquedas y reavive el interés por una obra con rasgos claramente valiosos.

La tesis aspira, en última instancia, y sin que resulte soberbio, a contribuir al redescubrimiento de un autor que gozó por largos años del aprecio del lector especializado y el común y está en la actualidad en una zona de penumbra que roza de modo franco el olvido.

Por otra parte, estas primeras fases creativas del artista han sido precisamente las menos estudiadas, y a la par, las menos conocidas de los lectores, lo que aumenta la necesidad de su difusión y exégesis (que hemos en parte emprendido de manera detallada como imprescindible basamento de nuestras afirmaciones).

Rodríguez Pintos, además, aparece en la avanzada de la reacción al modernismo local, y es uno de los pocos escritores uruguayos que vivió intensamente durante un período prolongado en la misma cuna de la renovación y las vanguardias, donde su pluralidad de intereses estéticos le permitió ser un testigo, intérprete y creador de fuste en un momento de inigualable explosión de ideas, experimentación, teoría y prácticas que cortaron los lazos con el arte como había sido entendido hasta entonces. Al mismo tiempo, fue capaz también de transformar la herencia recibida y volcarla en su propio legado para las letras nacionales.

Estamos, entonces, ante una figura literaria muy interesante, a quien una automática adjudicación de pertenencia a la llamada “generación del 30” seguramente perjudica, en tanto impide la valoración de los sostenidos e atractivos matices de su producción primera, la cual evidencia una conciencia poética alerta a los cambios vertiginosos de entonces y una escritura plena de novedosos aportes personales. La tesis ha pretendido ser digna de ella.

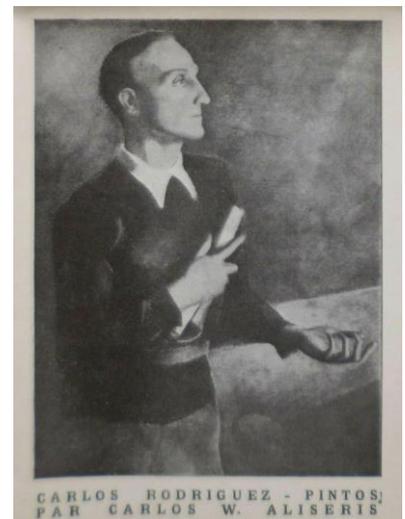
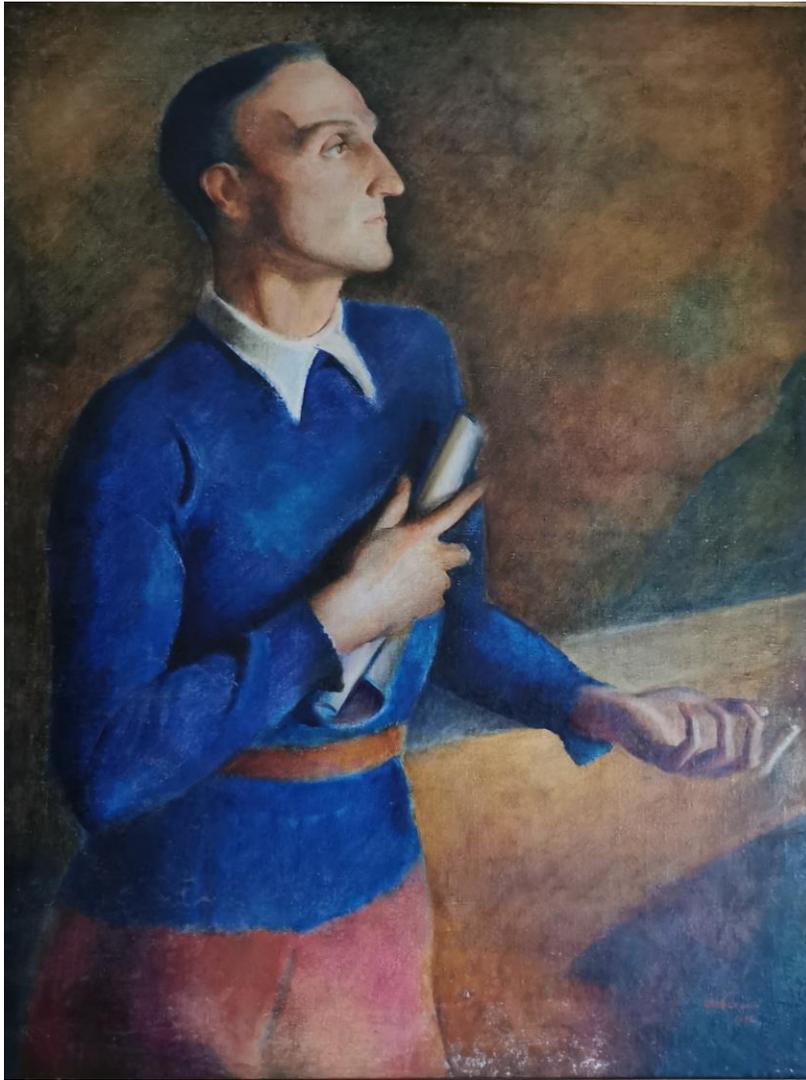
PARTE VI. ANEXOS DOCUMENTALES



(1) Retrato de Carlos Rodríguez Pintos
publicado en su poemario *Distancias y un Poema en el océano*
(el primero suyo editado en Uruguay poco antes de su regreso de Francia),
Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1937.



(2) La infancia de Carlos Rodríguez Pintos.
Foto de 1903 (en que el futuro poeta contaba con 8 años),
en compañía de sus hermanas Áurea y Julia y su padre, Manuel.
Todos llevan riguroso luto por la muerte, ocurrida ese año, de la madre del autor.
(Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



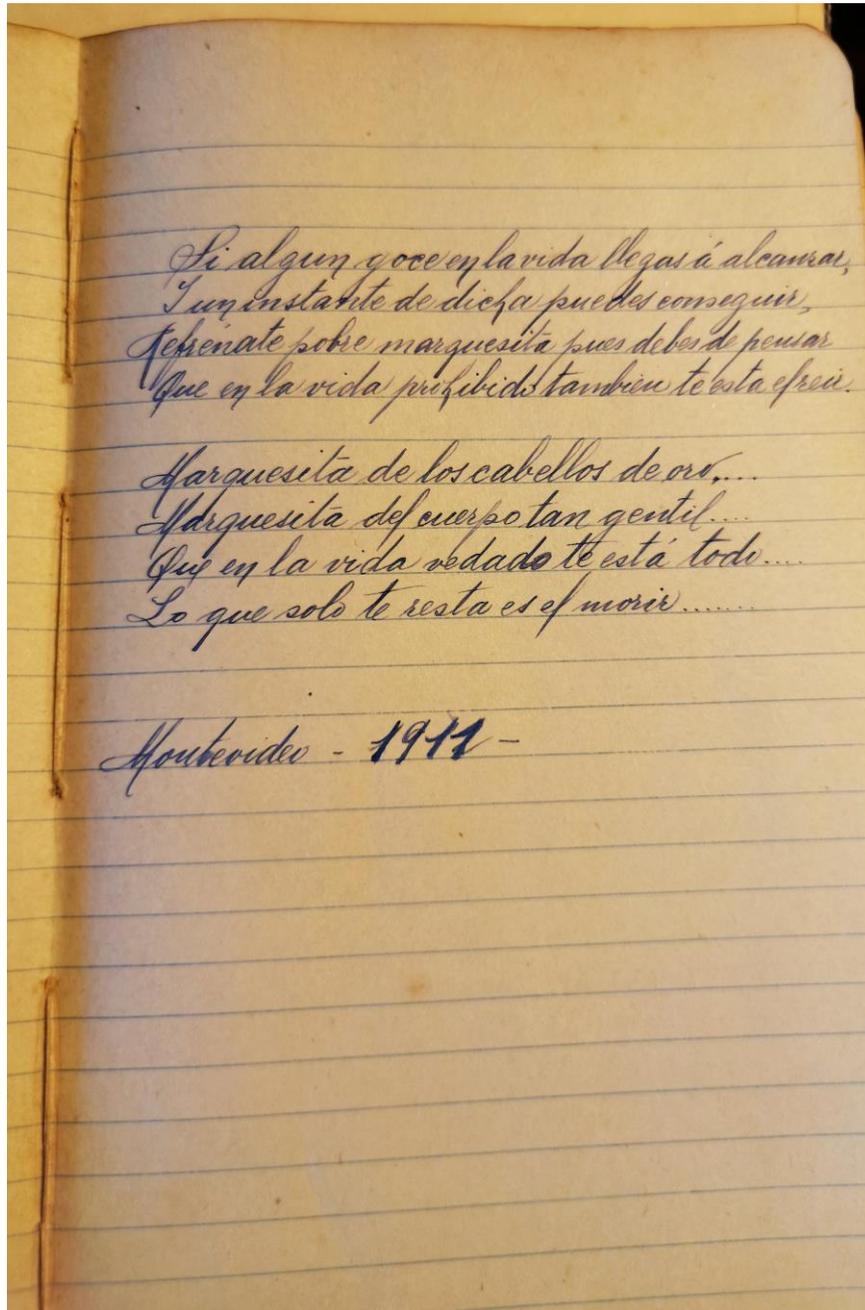
(3) Retrato de Carlos Rodríguez Pintos, por el pintor uruguayo Carlos W. Aliseris (1932), y su reproducción en *Deux poèmes et deux images poétiques*, de 1933. (Colección Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



Dibujo

Adolfo Pastor

(4) Dibujo de Carlos Rodríguez Pintos,
por Adolfo Pastor, en *Alfar*, Montevideo, año XXX, n.º 90, 1952-1953,
como ilustración de “Canto mayor de los Siete Pecados Capitales” (fragmento).



- (5) El primer poema. En la libreta juvenil de Carlos Rodríguez Pintos con textos inéditos, este de 1911 sin titular consta como la primera producción —ingenua, entre romántica y modernista— del precoz creador de 16 años. (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)

JUVENCIA

PHILÆ.

La palabra, lamentación pasa en el aire.

Walt Whitman.

A la condesa Ada de Litoff.

Iconoclastas
Los siglos han pasado
Derribando los idolos soberbios
Del templo abandonado.

Hay un lamento
¡Profundo estremecido!
En el altar nostálgico y vacío,
Del idolo caído.

Y entre las ruinas
Muy tristes y muy frías,
Oficia en cada noche un Ibis negro
En enfermas orgías.

El viejo Nilo
Soberbiamente huraño
Arrastrase hasta el templo que agoniza
En holocausto extraño,

Y del Silencio
El gran coro sagrado
Entona la plegaria de la Muerte
Del templo sepultado.

Montevideo, Julio 26 de 1917.

Carlos Rodríguez Pintos.



- (6) Los inicios de la publicación de Carlos Rodríguez Pintos en la prensa uruguaya: el poema "Philæ", en la efímera "Revista de Letras": *Juvencia*, Montevideo, n.º 4, septiembre de 1917.

VERSOS

(En el álbum de Carlos Rodríguez Pintos).

Pides que vuele mi numen
sobre tu página blanca...
Me volveré mariposa
para unirme a tu esperanza!

Y aunque el afán de esta noche,
en ti se extinga mañana...
Hacia el infinito, estrechos,
irán en la misma ráfaga,

el soplo gris de tu olvido
y el polvo azul de mis alas...

MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA.

(7) Poema de María Eugenia Vaz Ferreira
dedicado a Carlos Rodríguez Pintos,
en la revista *Pegaso* (Montevideo, n.º 26, agosto de 1920).

VALORACIONES

REVISTA BIMESTRAL
DE HUMANIDADES
CRITICA Y POLEMICA



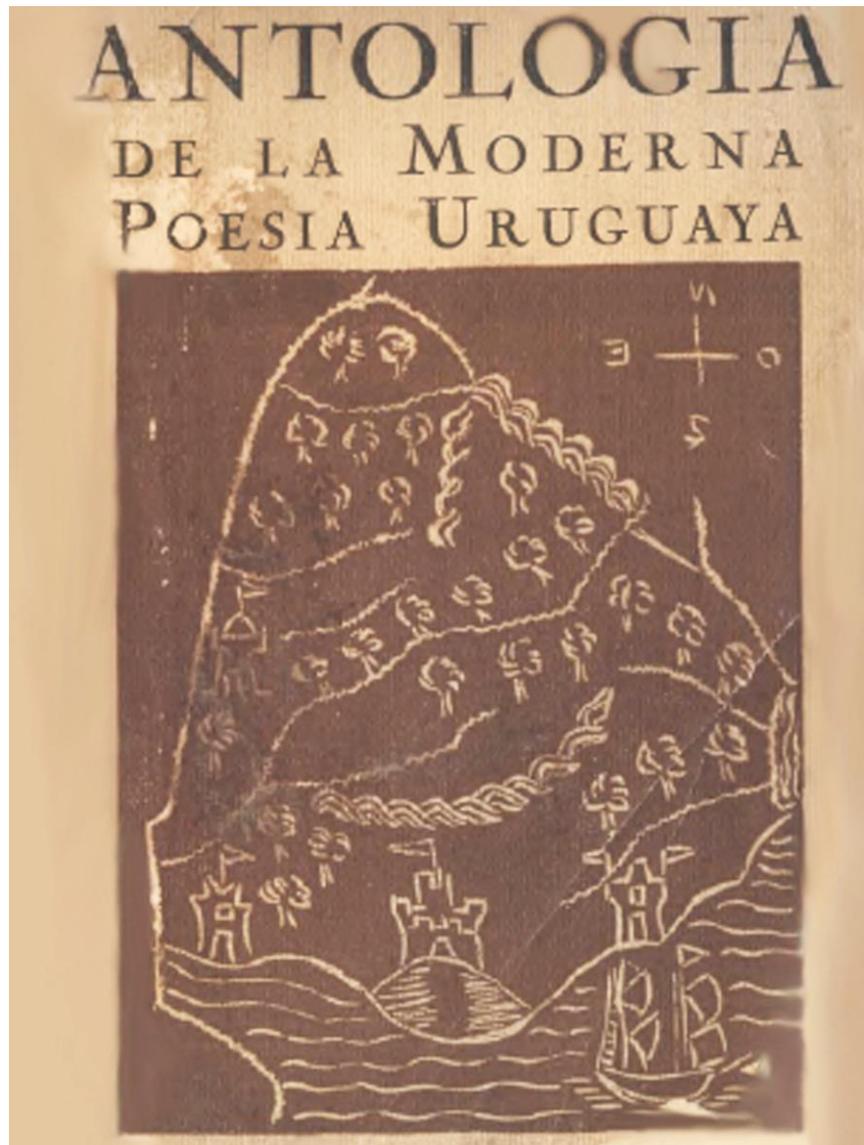
ORGANO DEL GRUPO DE
ESTUDIANTES RENO-
VACION DE LA PLATA

N.º 11 * ENERO * 1927

- (8) Cubierta de la revista *Valoraciones*, de La Plata, Argentina (1927), que editaba el grupo “Renovación” de la Universidad platense, muy comprometido con la reforma universitaria y las novedades culturales y artísticas del momento. Rodríguez Pintos, alumno de la UNLP, estuvo estrechamente vinculado a este grupo y su publicación.



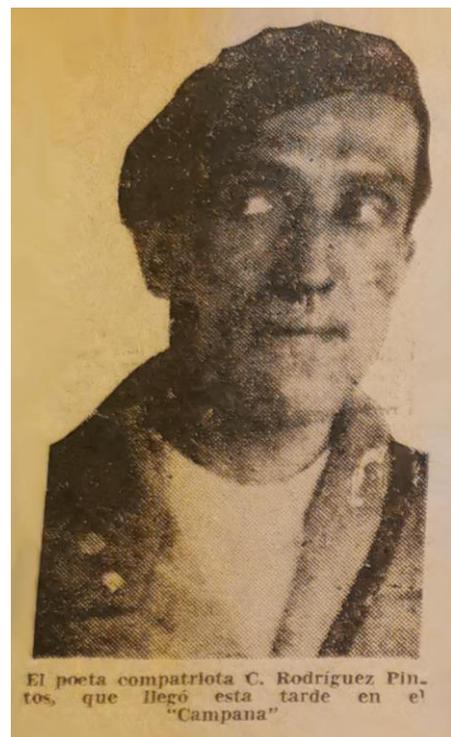
(9) La frecuentación de los círculos intelectuales argentinos. Aquí, Rodríguez Pintos (de pie, a la derecha), junto a sus camaradas del grupo “Renovación” y docentes de la Universidad de La Plata, en la quinta de familiares de Victoria Ocampo en Buenos Aires (1924), rodeando a Rabindranath Tagore (huésped de la mecenas y animadora cultural).



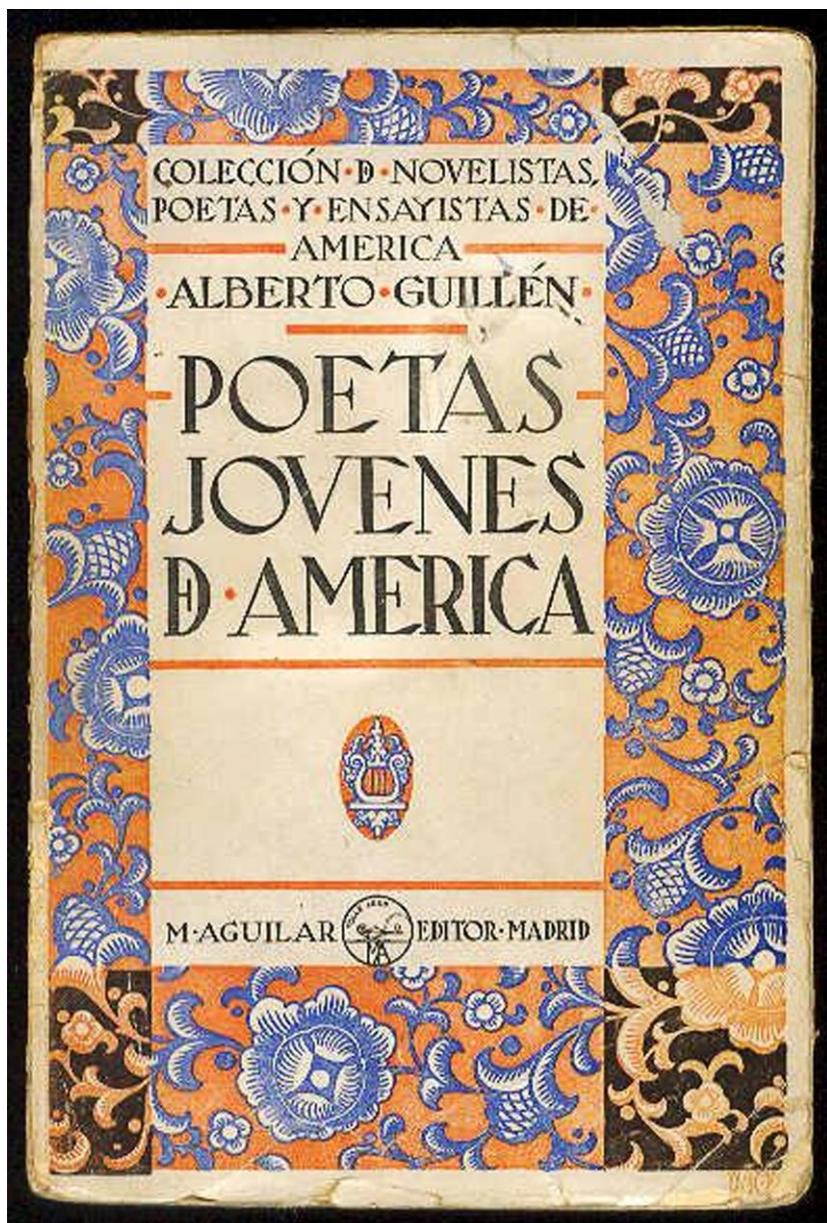
(10) Cubierta de la primera publicación en libro de Carlos Rodríguez Pintos:
Antología de la moderna poesía uruguaya, 1900-1927
(seleccionada por Ildelfonso Pereda Valdés, con “Palabras finales” por Jorge Luis Borges),
Buenos Aires: El Ateneo, 1927; en la sección “Poetas novísimos”.



(11) Visita de Carlos Rodríguez Pintos a la Feria Iberoamericana de Sevilla, en 1929, junto a Carlos Reyles. Este último fue homenajeado allí por su novela *El embrujo de Sevilla*. A partir de esta estancia, Pintos compuso *Aguafuertes del "tablao"* y el "redondel" en 1931. De izq. a der.: Rodríguez Pintos, Reyles y la cantante lírica Alma Reyles, hija del escritor (*Los narradores del 900. Carlos Reyles, Capítulo Oriental* 16).



(12) Carlos Rodríguez Pintos en su primer regreso a Uruguay desde Europa, en 1932, con una presencia que nos remite a aquella de la bohemia parisina, en una publicación de prensa de la época. (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(13) Cubierta de la antología *Poetas jóvenes de América* (Madrid: M. Aguilar Ed., 1930), prologada y realizada por el poeta peruano vanguardista Alberto Guillén, donde aparece por primera vez en un libro europeo un texto de Rodríguez Pintos, en la sección dedicada a Uruguay: “Hermano espantapájaros” (de *La casa junto al mar*).



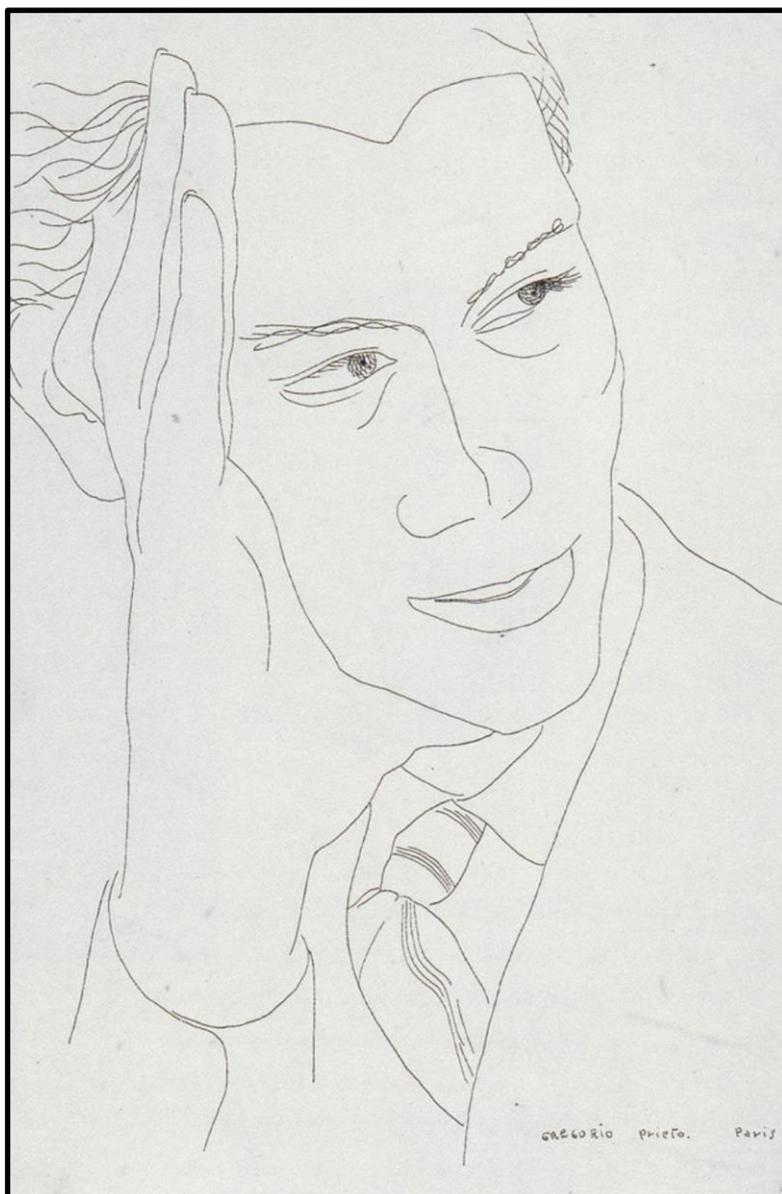
(14) Mathilde Pomès



(15) Homenaje de la generación del 27 a Mathilde Pomès en Madrid, 1931, a días de la II República (en *De musas, aeroplanos y trincheras*, de Julio Neira).



(16) Residencia y centro cultural de la hispanista francesa Mathilde Pomès en París, en la *rue Grenelle 20* (cuarto piso), donde Carlos Rodríguez Pintos conoció a buena parte de su círculo amistoso e intelectual —entre otros, a Rafael Alberti y el músico Ernesto Halffter— (en *Rutas Cervantes, Instituto Cervantes*, <http://paris.rutascervantes.es/ruta/rodrigo/lugar/casapomes>).



(17) Retrato de Manuel Altolaguirre en París, 1931,
año en que conoció a Carlos Rodríguez Pintos e imprimió sus *plaquettes*.

El autor es Gregorio Prieto, común amigo de ambos
(y luego ilustrador de un libro de Rodríguez Pintos).

(Dibujo a lápiz sobre papel; 35,5 x 25,6 cm.)

Su versión impresa aparece como ilustración en *Un poema para una amiga*,
de Altolaguirre (París: Ed. de Manuel Altolaguirre, 1931).

Fundación Gregorio Prieto: <https://gregorioprieto.org/>



(18) Carlos Rodríguez Pintos en París, al frente de su imprenta de mano, instalada en su domicilio del barrio de Passy.
(Foto original: Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(19) Manuel Altolaguirre y Carlos Rodríguez Pintos impresores.
Dibujos de Gregorio Prieto que identifican sus libros artesanales de París.
(Archivos Carlos Rodríguez du Hautbourg y Carlos Martínez Moreira.)



(20) La pequeña imprenta de mano de la cual salieron los cuadernos poéticos de Carlos Rodríguez Pintos en París, desde 1931 a 1934 (con excepción de *Deux poèmes et deux images poétiques*). Fue de propiedad consecutiva de Manuel Altolaguirre —1931—, Rodríguez Pintos —1931-1933— y Guy Lévis Mano (a partir de mediados de 1933).
(Museo Guy Lévis Mano, Vercheny, Francia.)



(21) Minerva a pedal en la que quizás se imprimieron los dos últimos cuadernos poéticos de Carlos Rodríguez Pintos en París, en 1936 y 1937 (propiedad de Guy Lévis Mano desde 1935).
(Museo Guy Lévis Mano.)

(Sitio web *Carnet de la langue-espace*;
<https://carnetdelalanguespace.wordpress.com/2018/09/28/vercheny-et-lhippopotame/>)



(22) Guy Lévis Mano, el poeta, traductor y tipógrafo francés de cuya célebre editora artesanal salieron los cuadernos de poesía de Carlos Rodríguez Pintos en París a partir de 1934.



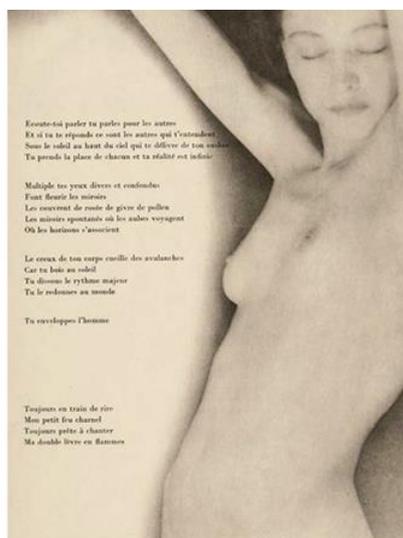
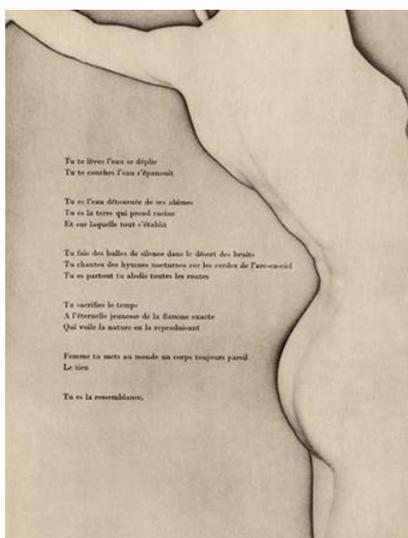
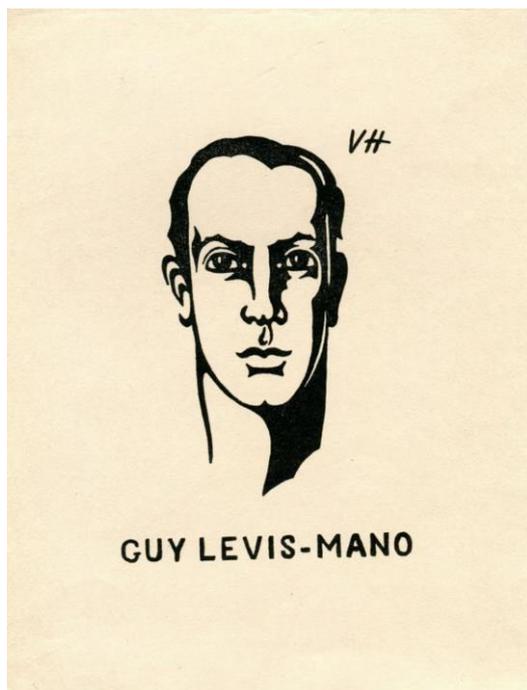
(23) Las manos de Guy Lévis Mano en plena tarea de composición de un futuro libro.



(24) Museo Guy Lévis Mano en Vercheny, Francia.

El Museo Guy Lévis Mano (fundado en 1991) “se compone de dos ateliers. Uno está dedicado a la exposición de los libros de su editora artesanal y guarda también las dos prensas de sus comienzos. La pequeña que le confió en 1933 Carlos Rodríguez Pintos, donde imprimió los dos primeros libros (rubricados como GLM poète) y la minerva a pedal que adquirió en 1935. Se observan también las fotografías de los poetas de su editorial: René Char, Paul Éluard, André Breton, Pierre Jean Jouve, Gisèle Prassinos, Federico García Lorca... El otro atelier está dedicado a la impresión” (fragmento original en francés de *Guy Lévis Mano, un homme présent*, Andrée Chedid, Éd. Seghers, publicado en el sitio web oficial del Museo Guy Lévis Mano).

(Sitio web oficial *Guy Lévis Mano*; <https://www.guylevismano.com>)



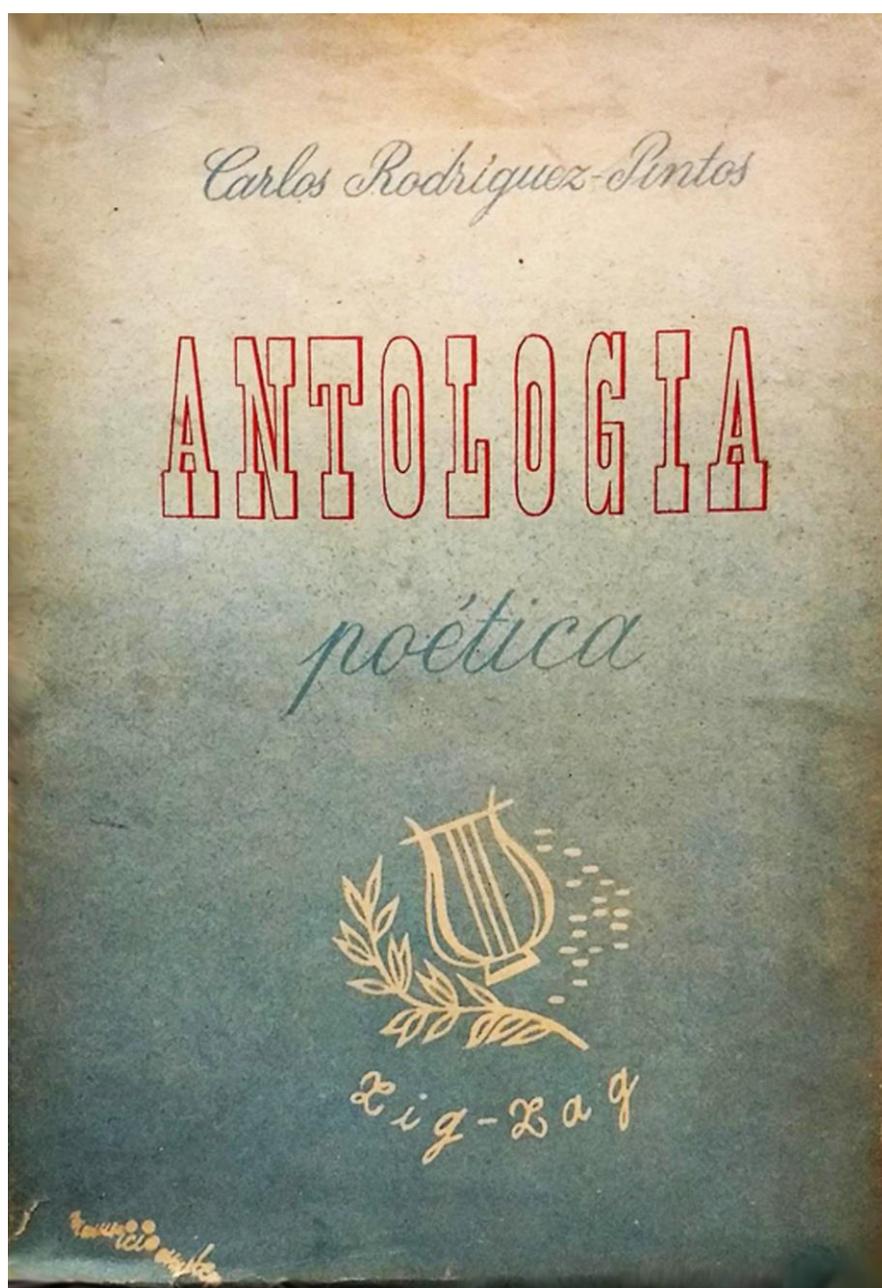
(25) El mundo parisino de Carlos Rodríguez Pintos resumido en cuatro imágenes: Guy Lévis Mano (grabado en madera de la ilustradora y diseñadora de teatro afín al surrealismo, Valentine Hugo, para el cuaderno G. L. M.: *L'homme des départs immobiles* (1934), del propio Lévis (Valentine fue autora también en 1947 del símbolo de *La Licorne*, de Susana Soca); Valentine junto a Paul Éluard hacia 1935, en una foto de Man Ray, y páginas interiores de uno de los cuadernos G. L. M. estelares: *Facile* (Poemas de Paul Éluard y fotografías de Man Ray), de 1935. Con excepción del fotógrafo estadounidense, los nombrados fueron cercanos amigos de Rodríguez Pintos.



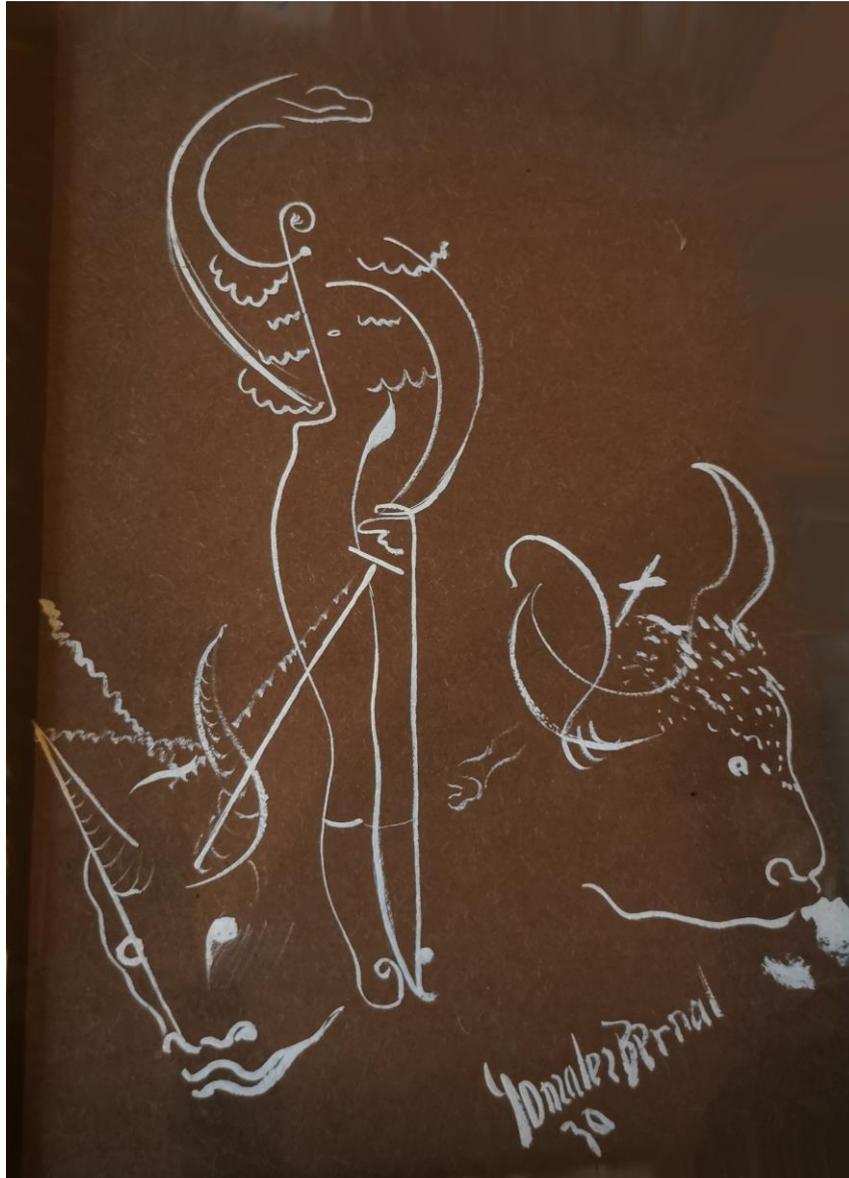
(26) Retrato de Paul Valéry dedicado a Carlos Rodríguez Pintos (en español): “a Monsieur Carlos Rodríguez Pintos con todos los votos de felicidad y Poesía. Paul Valéry”. (Colección Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



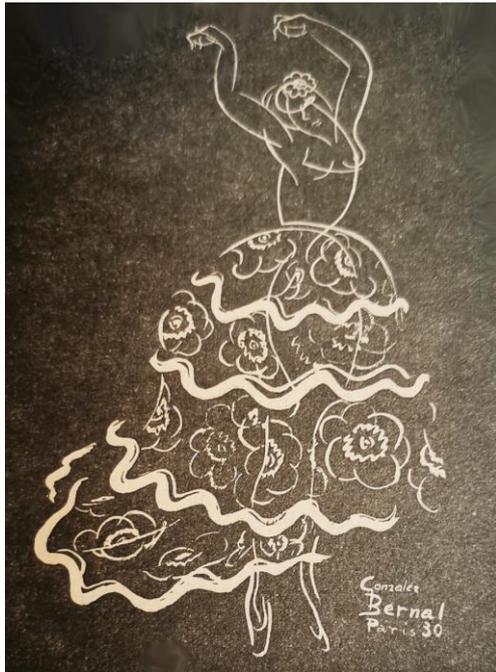
(27) Carlos Rodríguez en fotografía de prensa de 1932, en ocasión de su regreso temporal a Uruguay desde París, durante el cual expuso sus *plaquettes* poéticas y recibió el Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Instrucción Pública del año anterior a los originales inéditos, por su poemario *Distancias y Aniversarios*, cuyos textos conocerían el libro en 1937. (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(28) Sobrecubierta de *Antología poética*, de Carlos Rodríguez Pintos, con prólogo de Alberto Zum Felde (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1940), donde se publican por primera vez en libro: *La casa junto al mar* (1918) y *El sol, el mar y yo* (1922).



(29) Dibujo original del artista español de vanguardia José Luis González Bernal (París, 1930), que representa “El mataor” (uno de los poemas de *Aguafuertes del “tablao” y el “redondel”*, de 1931). Fue reproducido —junto a otros de este creador— en la segunda edición en libro de la nombrada serie, en *Antología poética*, de 1940. (Colección Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(30) Ilustraciones para la *Antología poética* de 1940:
de González Bernal (“La bailaora”; París, 1930);
de la escritora, titiritera y plástica argentina Mané Bernardo, y de Peter Mario.
Rodríguez Pintos continuó en América la práctica europea de acompañar
sus textos con dibujos, en su mayor parte, de su círculo de amigos.

Carlos Rodríguez-Pintos

17 de Febrero

París

Ediciones de "POESÍA"

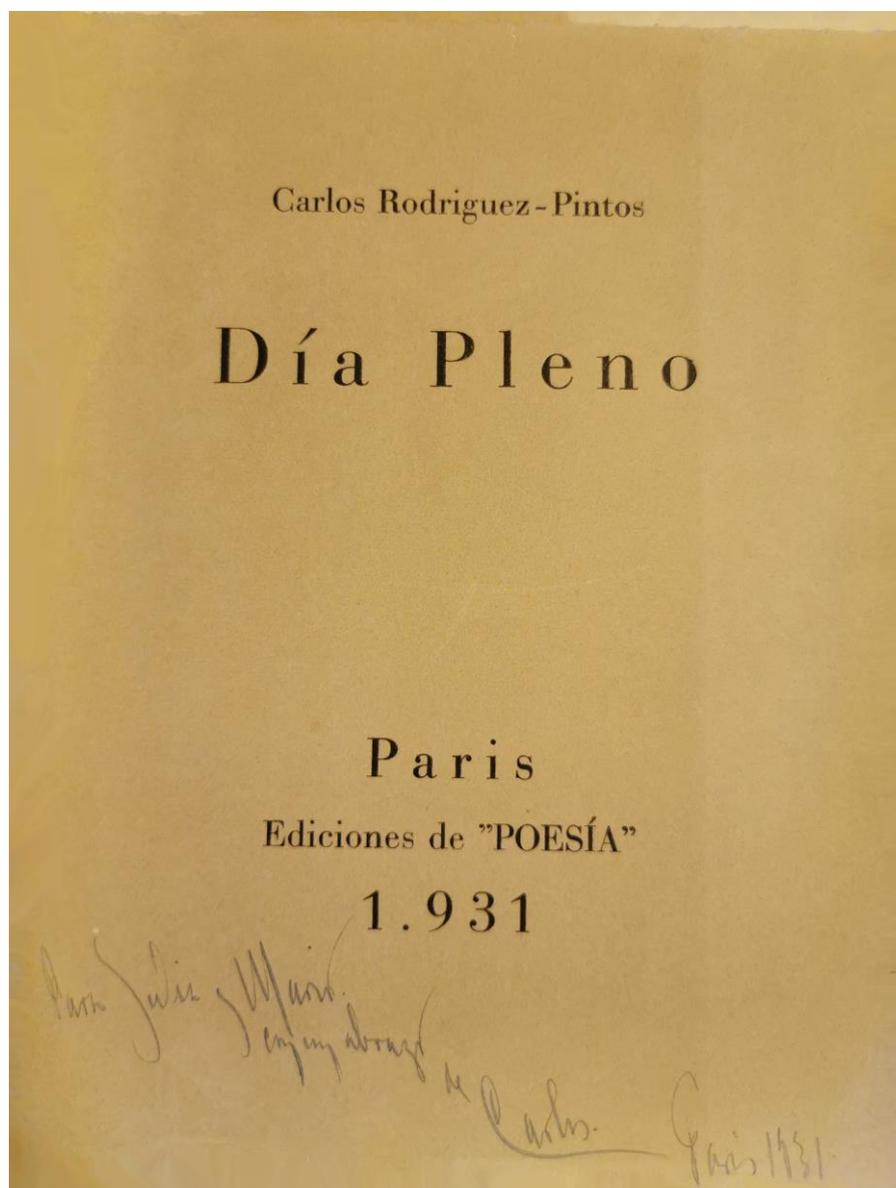
1.931

*Para Julia y María
carinosa y cariñosamente.*

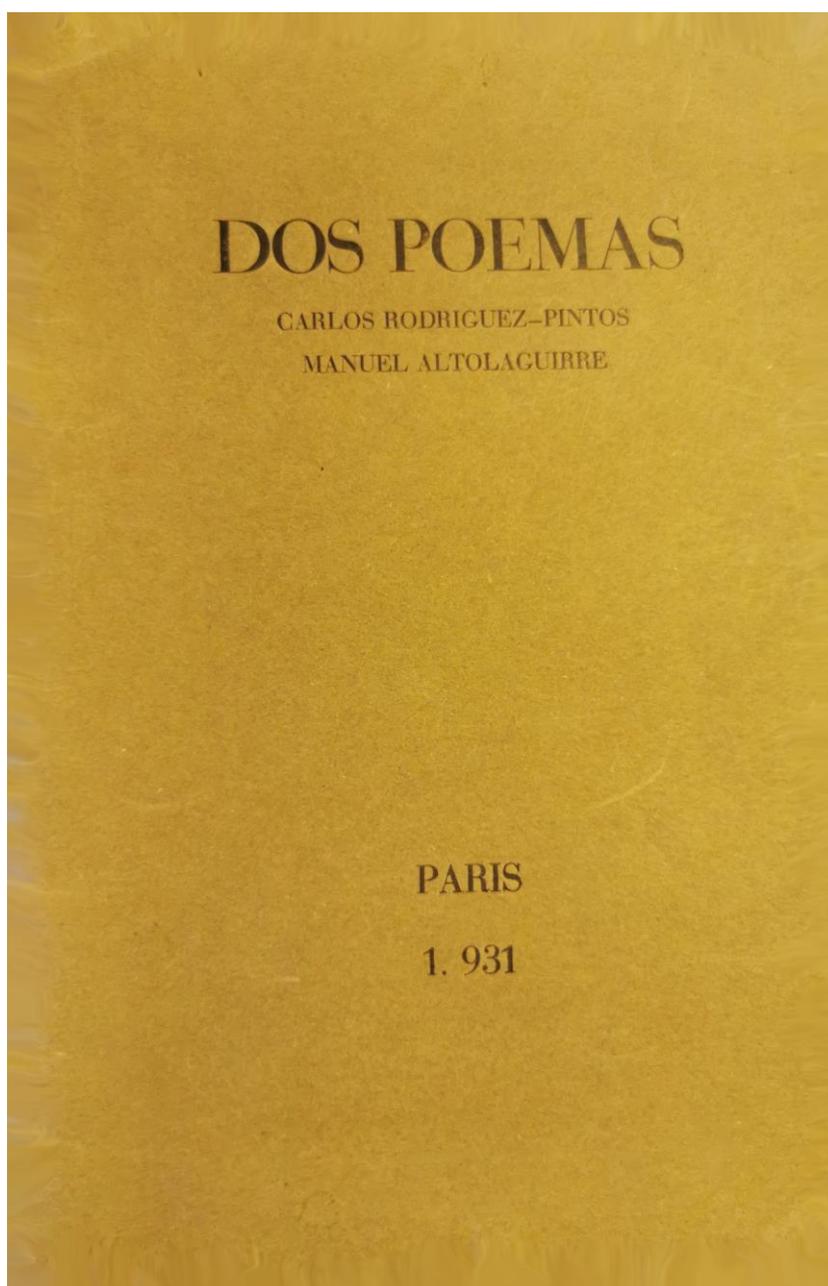
Carlos

París 1931

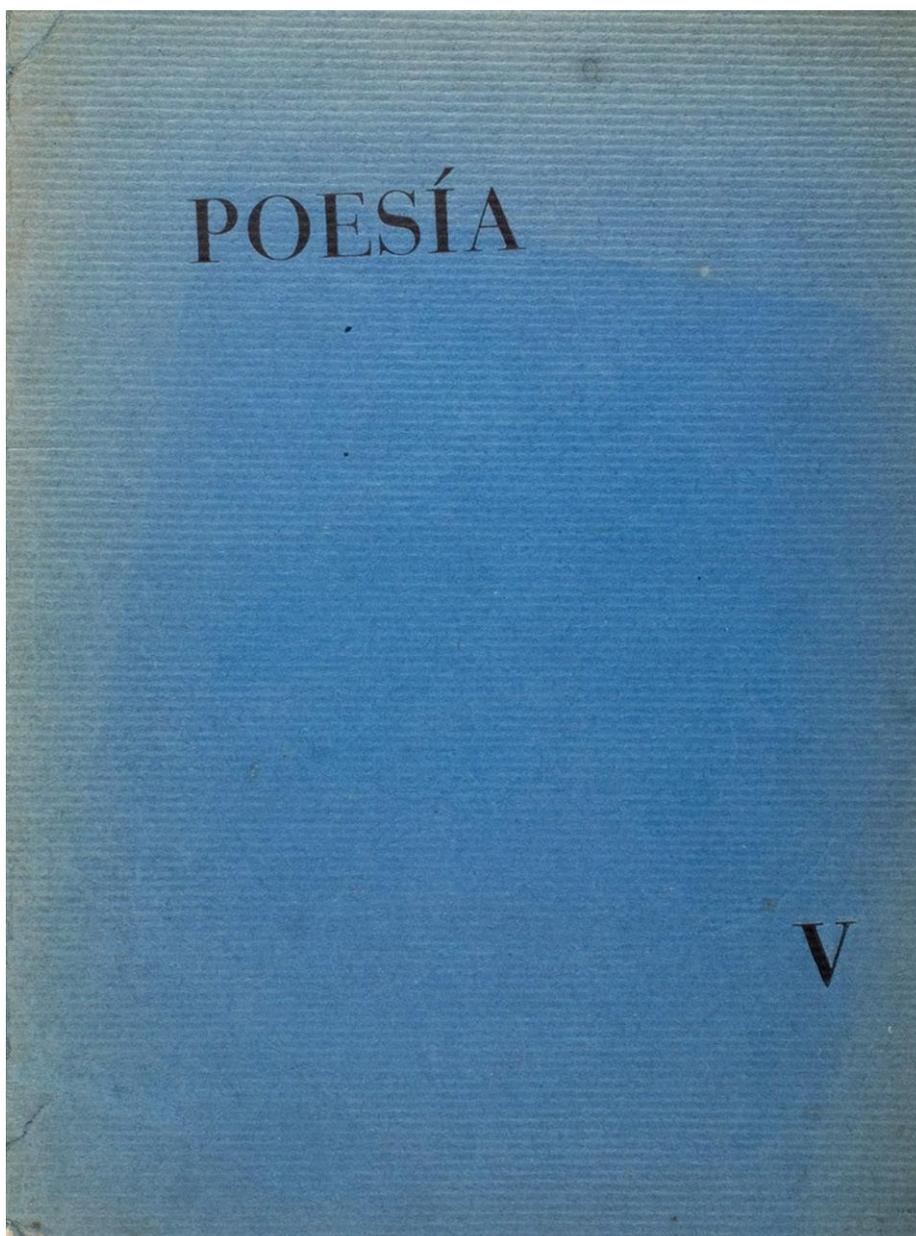
(31) Cubierta de *17 de febrero*, de Carlos Rodríguez Pintos
(París: Ediciones de "Poesía" [de Manuel Altolaguirre], 1931).
(Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(32) Cubierta de *Día pleno*, de Carlos Rodríguez Pintos
(París: Ediciones de "Poesía" [de Manuel Altolaguirre], 1931).
(Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(33) Cubierta de *Dos poemas*, de Carlos Rodríguez Pintos y Manuel Altolaguirre
(París: Ed. de Manuel Altolaguirre, 1931).
(Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(34) Cubierta de *Poesía V*, París, Ed. de Manuel Altolaguirre, mayo de 1931, número dedicado a la poesía uruguaya (con textos de Juana de Ibarbourou, Jules Supervielle, Fernán Silva Valdés, Carlos Sabat Ercasty, Juan Carlos Abellá, Carlos Rodríguez Pintos (y el propio Altolaguirre, cuyos poemas acompañaron los cinco números de *Poesía*)).

Visage

de Carlo RODRIGUEZ PINTO

Ton visage,
amande de dru silence.

Ton visage,
graine de lumière pleine.

Entre mes mains immobiles,
ô Dieu, quelle transparence !

Par les poissons de surprise
qui dorment dans tes pupilles,
par les abrégés de lune
qui ont roulé sur tes tempes :
ton visage.

Par tout ce qui est oiseau
et nuage sur ta joue.

Et par tout ce qui est larme
et qui est sel dans ton rire.

Et par tout ce qui est fleur
et tout ce qui est acide
et songe et marbre et cantique,
ton visage.

Ton visage par l'épi,
ton visage par le rythme,
par la branche et le pétale,
le stable et le fugitif.

Large pont d'oublis tendu
depuis ma lèvre à ta lèvre,
par dessus la lave vierge
du souvenir consumé.

Femme menue et suave,
fine médaille d'argent,
quels chemins parfaits de ton
visage jusques au mien !

Ton visage,
médaille de cendre.

Ton visage,
nœud d'ombre subtile.

Triangle bleuté
dans la lumière épandue ;
mais dans l'eau nocturne,
rais de soleil, ton visage.

Ici, contre ma poitrine,
voile de la Véronique,
ton visage
depuis toujours
et vers toujours,
ton visage.

Deux poèmes édités par l'auteur sur ses presses particulières. Paris. (Trad. M. Pomès).

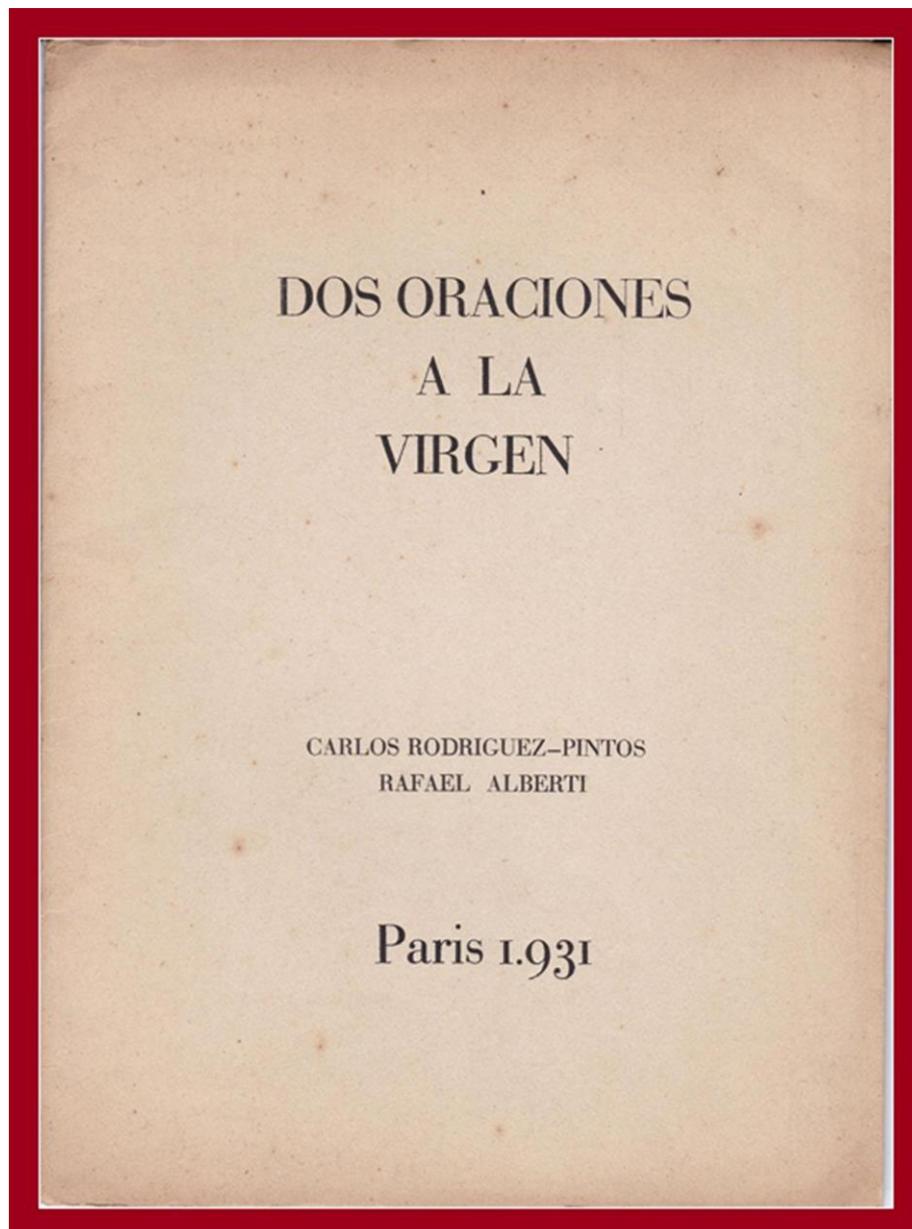
- (35) “Visage” (traducción al francés del poema pintiano “Tu rostro”), por Mathilde Pomès. Hoja suelta (o semifolio) de una edición que probablemente sea de las primeras del autor en su prensa, según se desprende de la aclaración final: “Deux poèmes édités par l’auteur sur ses presses particulières. Paris”, que alude a una publicación sin titular y sin cubierta. (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)

CANCION
DE LA
DISTANCIA

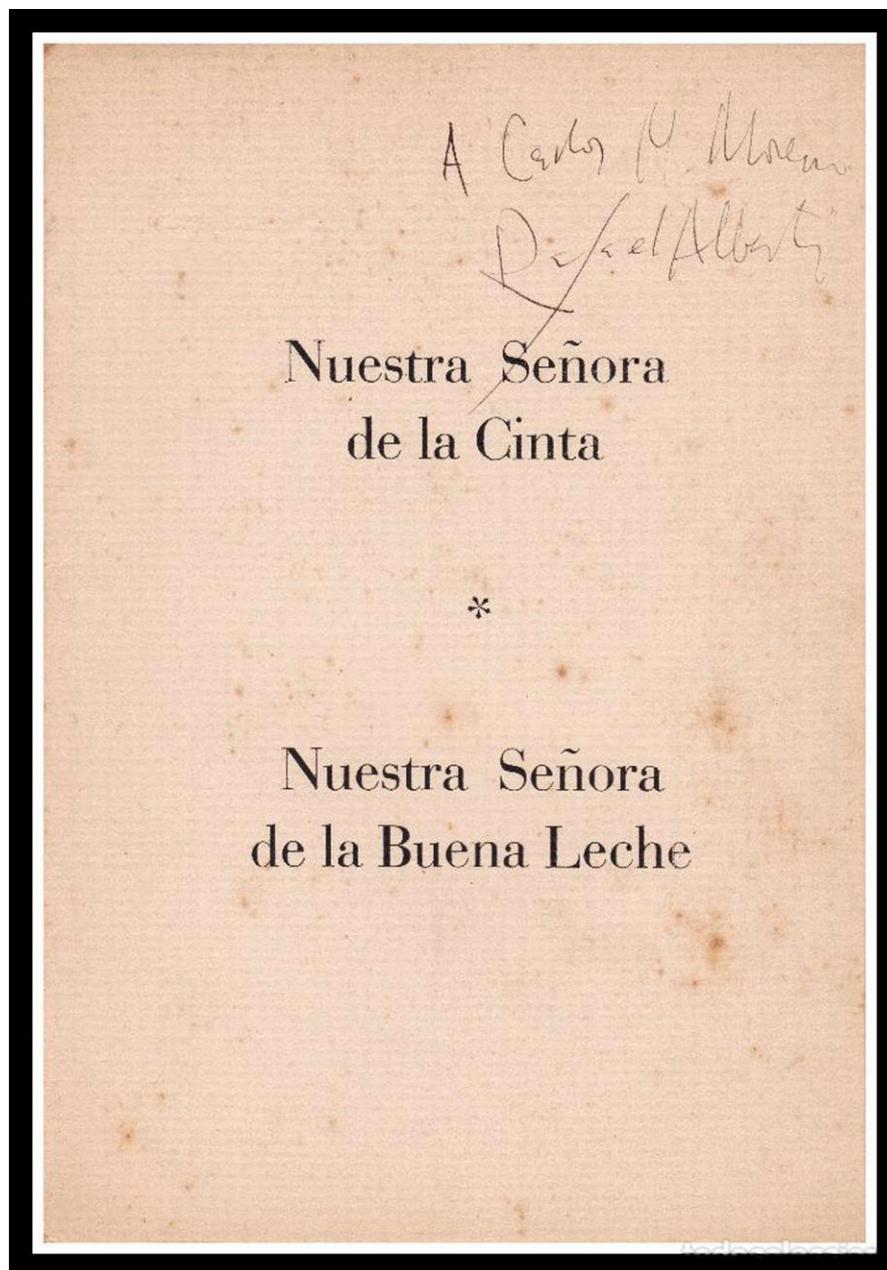
CARLOS
RODRIGUEZ - PINTOS

Paris 1.931

(36) Cubierta de *Canción de la distancia* (París: Ed. de Carlos Rodríguez Pintos, 1931).



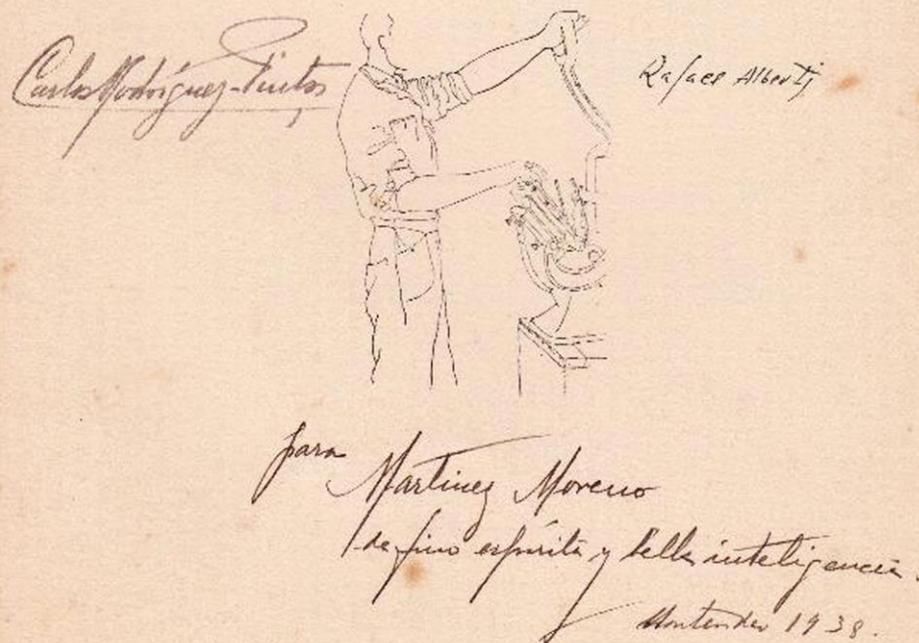
(37) Cubierta de *Dos oraciones a la Virgen* (París: Ed. de Carlos Rodríguez Pintos, 1931).
“Nuestra Señora de la Cinta”, de Carlos Rodríguez Pintos;
“Nuestra Señora de la Buena Leche”, de Rafael Alberti,
con dibujos de los autores.
(Archivo Carlos Martínez Moreira.)



(38) Portada de *Dos oraciones a la virgen*, de Rafael Alberti y Carlos Rodríguez Pintos, con dedicatoria autógrafa de Rafael Alberti al narrador del 45, Carlos Martínez Moreira. (Archivo Carlos Martínez Moreira.)

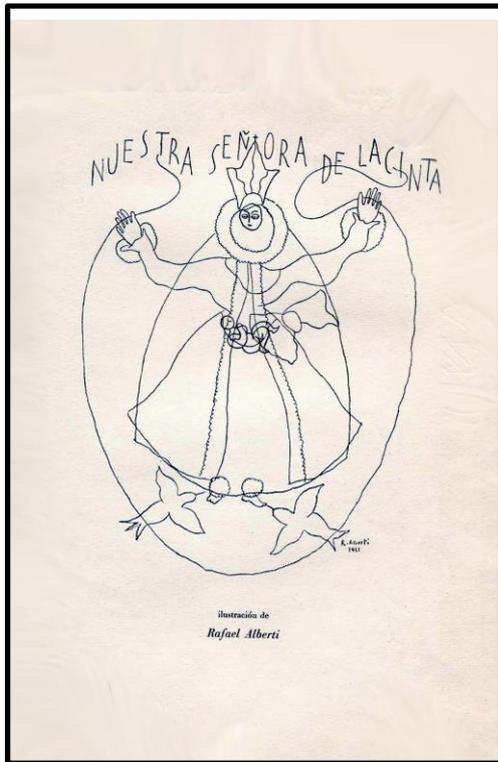
Carlos Rodríguez-Pintos imprimió 325 ejemplares de estas Oraciones, en su prensa particular, de los cuales, 25 fuera de comercio, sobre papel Holland Pannekoek y cubiertas de Japón, numerados de 1 a 25 y 300 sobre papel Ronsard numerados del 26 al 325. - Paris Nov. 13. 1931.

EJEMPLAR No 164

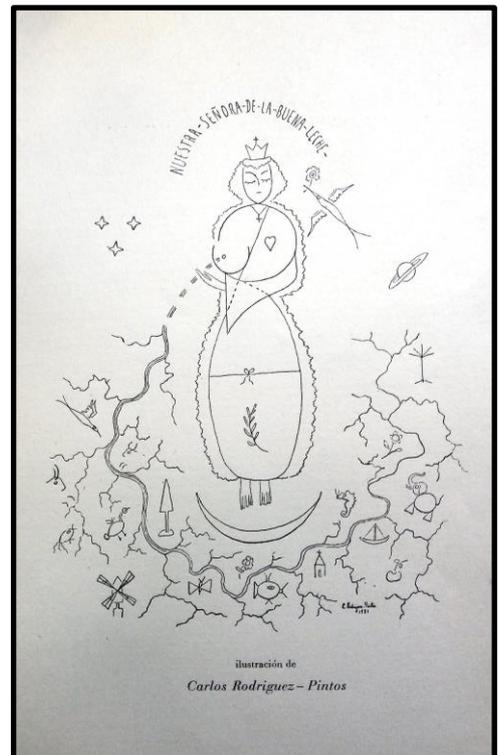


(39) Contraportada de *Dos oraciones a la virgen*, de Rafael Alberti y Carlos Rodríguez Pintos, con firma de Alberti y dedicatoria autógrafa de Rodríguez Pintos: "Para Martínez Moreno de fino espíritu y bella inteligencia, Montevideo, 1938".

Resulta evidente que Alberti añadió su firma en su primera visita a Montevideo, en 1940. (Archivo Carlos Martínez Moreira.)

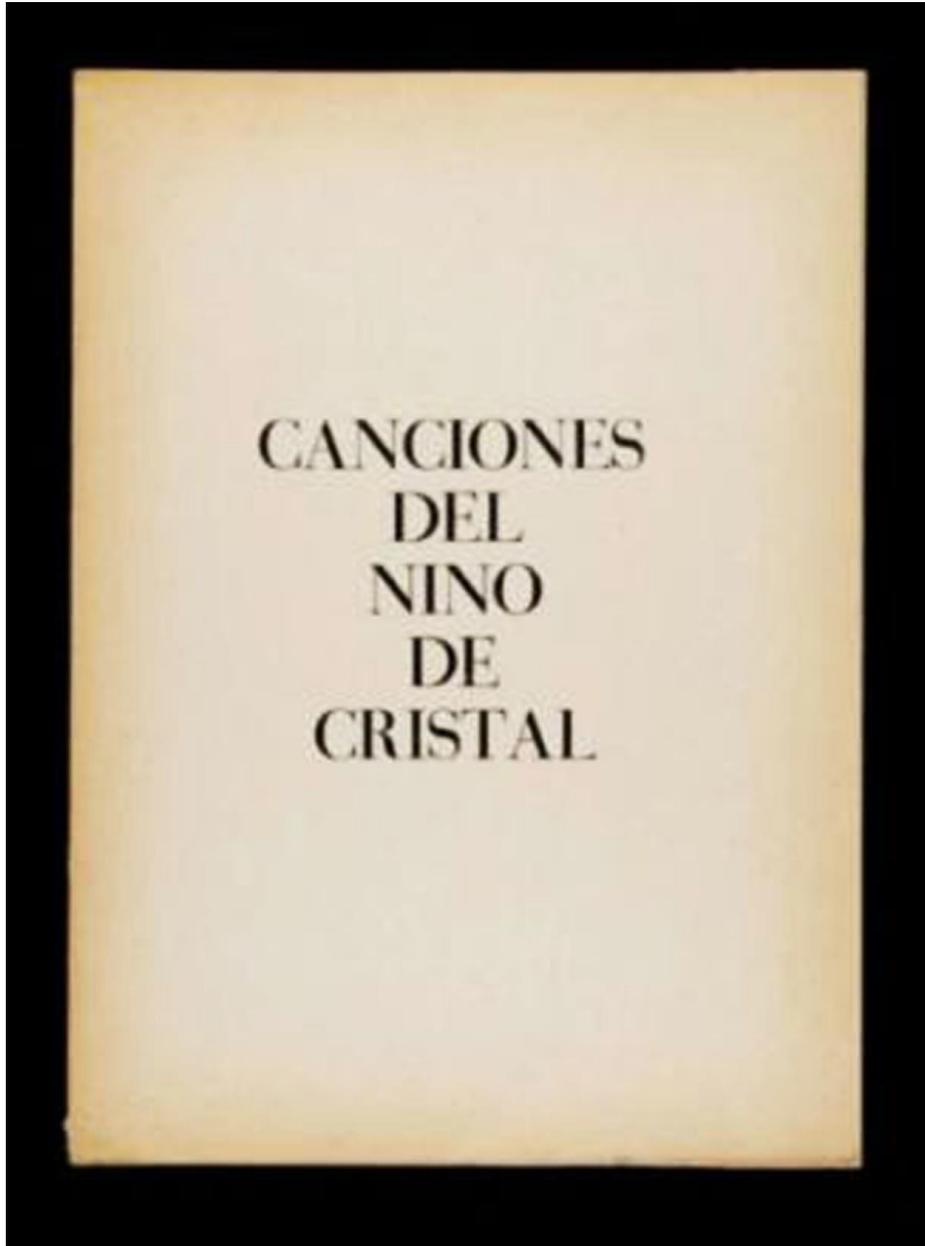


(40) Ilustración de Rafael Alberti para el poema “Nuestra Señora de la Cinta”, de Carlos Rodríguez Pintos, en *Dos Oraciones a la Virgen*, de 1931.



(41) Ilustración de Carlos Rodríguez Pintos para el poema “Nuestra Señora de la Buena Leche”, de Rafael Alberti, en *Dos Oraciones a la Virgen*.

(Biblioteca Nacional de Uruguay.)



- (42) Cubierta de *Canciones del niño cristal* (París: Ed. de Carlos Rodríguez Pintos, 1933), en homenaje a Juana de Ibarbourou; versión bilingüe español-francés; traducción de Jules Supervielle. Incluye un dibujo del autor y facsímil de la partitura de la tercera canción, por Ernesto Halffter, de 1931.

CANCIONES
DEL
NIÑO
DE
CRISTAL

compuestas
ilustradas
é impresas a mano
por

CARLOS RODRIGUEZ-PINTOS

en homenaje

a *JUANA de IBARBOUROU*

las puso en música

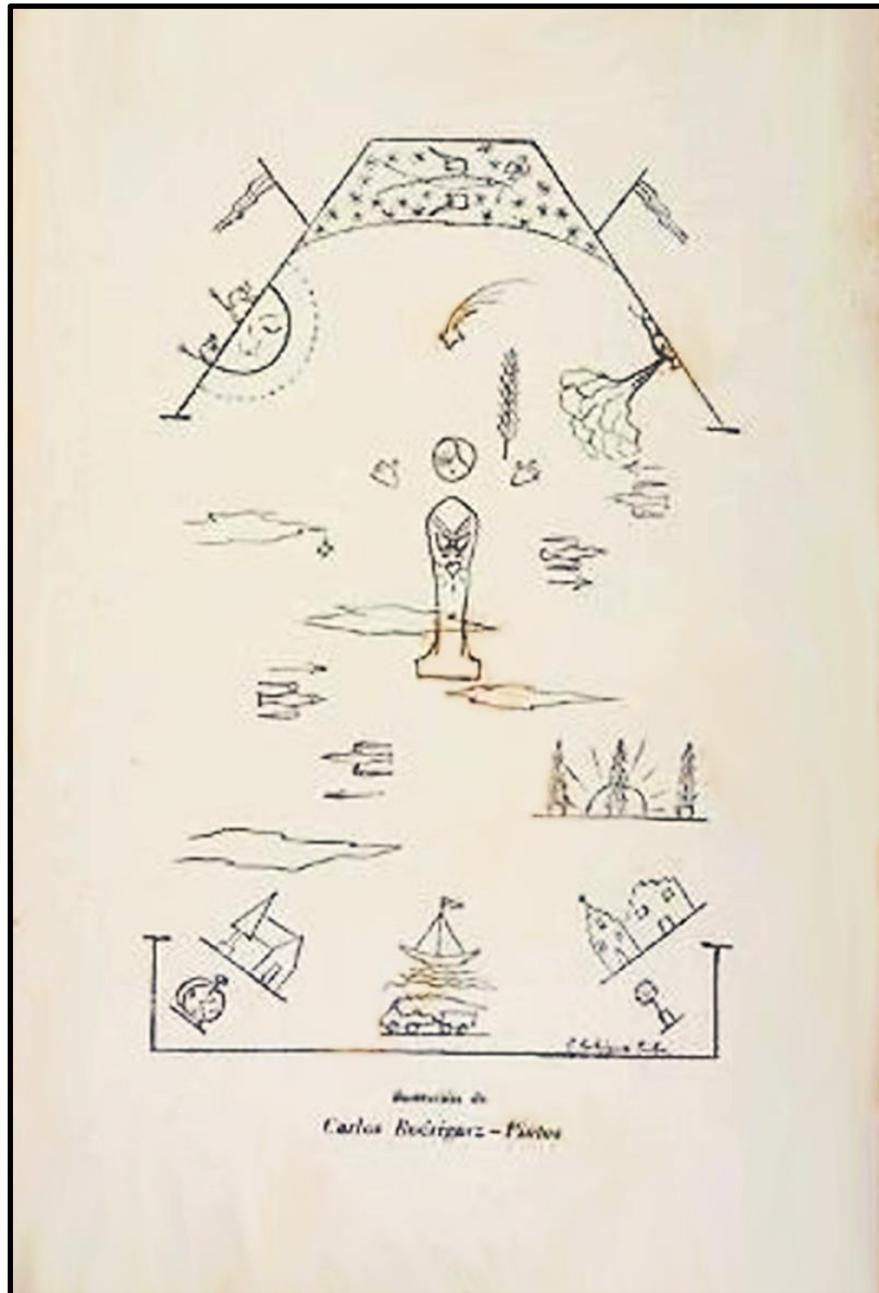
ERNESTO HALFFTER

las tradujo

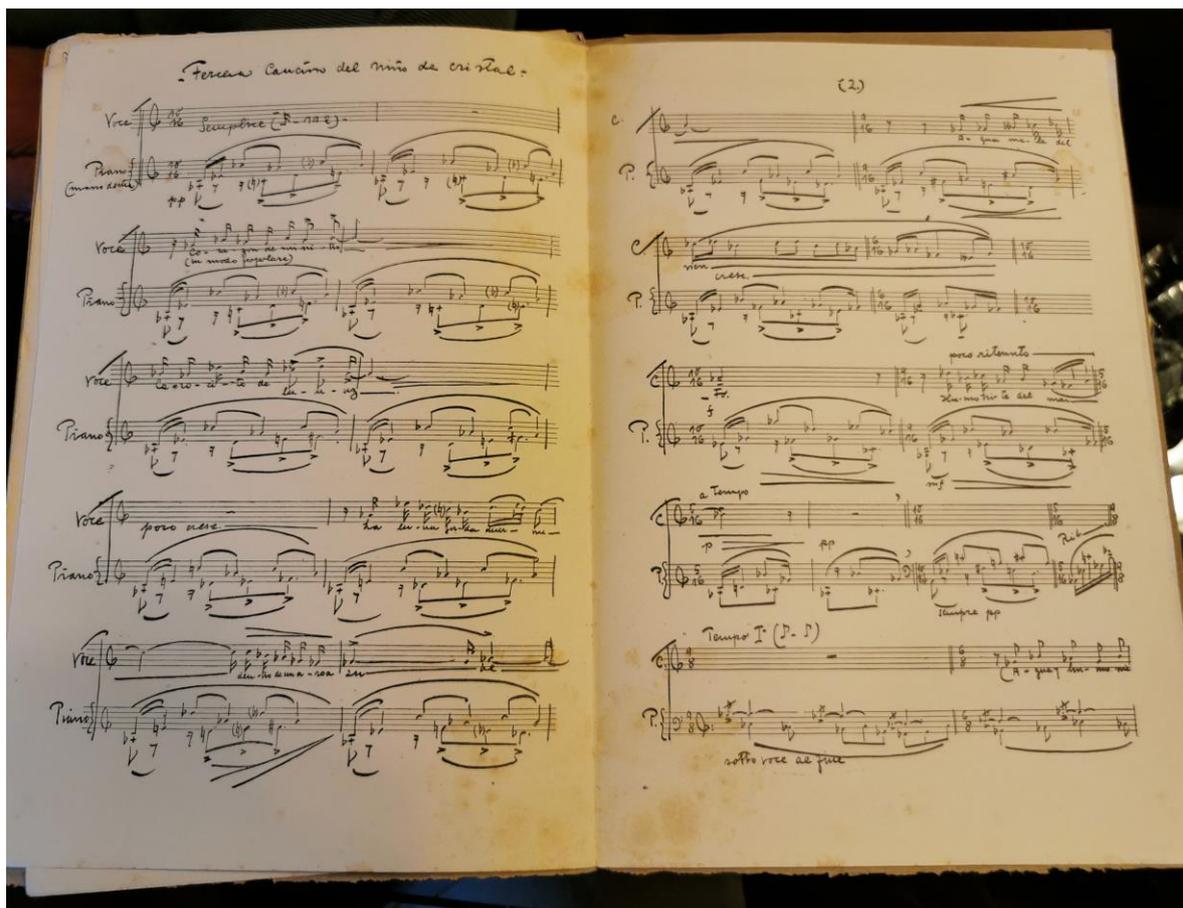
JULES SUPERVIELLE

Paris 1932-33

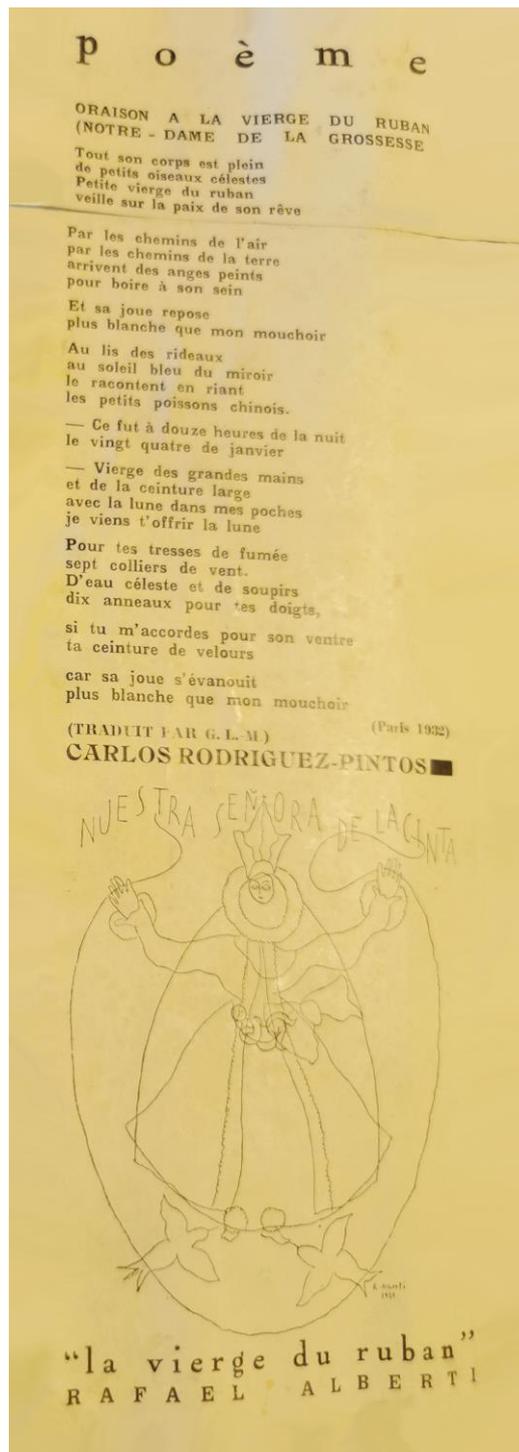
(43) Portada de *Canciones del niño cristal*, 1933.



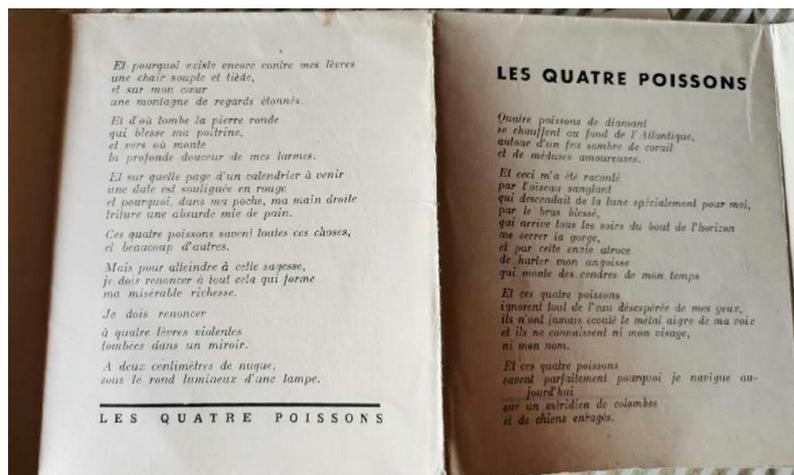
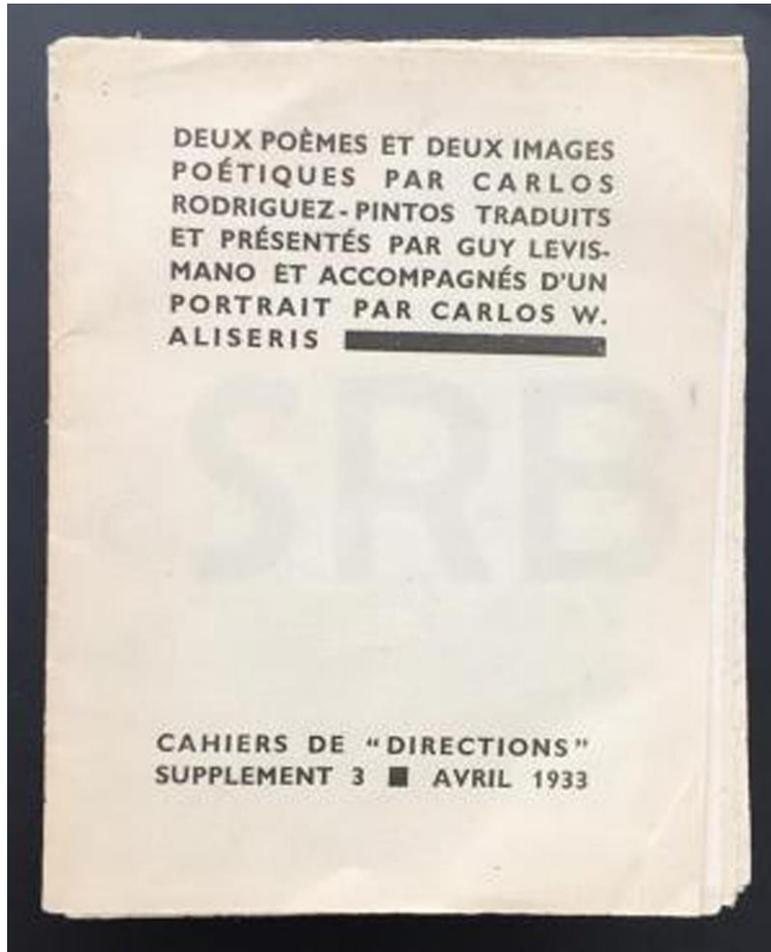
(44) Ilustración de Carlos Rodríguez Pintos para su poemario *Canciones del niño de cristal*, de 1933.



(45) *Canciones del niño cristal*, 1933.
 Facsímil de la partitura de la tercera canción, por Ernesto Halffter.
 (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(46) El medio cultural francés difunde a Carlos Rodríguez Pintos. Primera publicación del autor en *Directions: le monde est de toutes les couleurs* (Quatre. [Première année], décembre 1932), revista de poesía dirigida por Guy Lévis Mano, el futuro impresor del poeta: “Oraison a la Vierge du Ruban (Notre-Dame de la Grossesse)”, la traducción al francés del propio Lévis de “Nuestra Señora de la Cinta”. (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



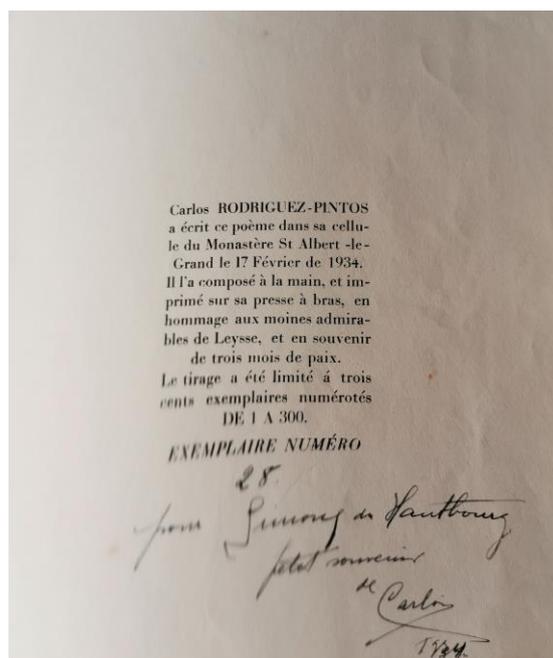
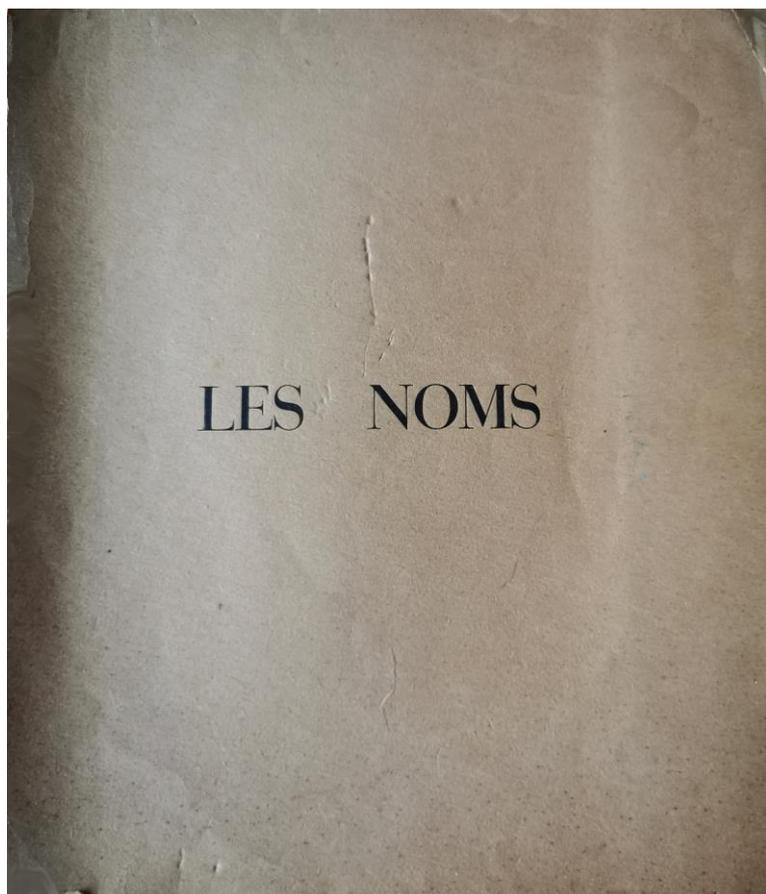
(47) Cubierta de *Deux poèmes et deux images poétiques*,
 París: *Directions*, *Cahiers de Directions*, supplément 3 [de Guy Lévis Mano], 1933
 (edición en francés; presentación y traducción del original español por Guy Lévis Mano).

[Imprenta de Louis Beresniak.]

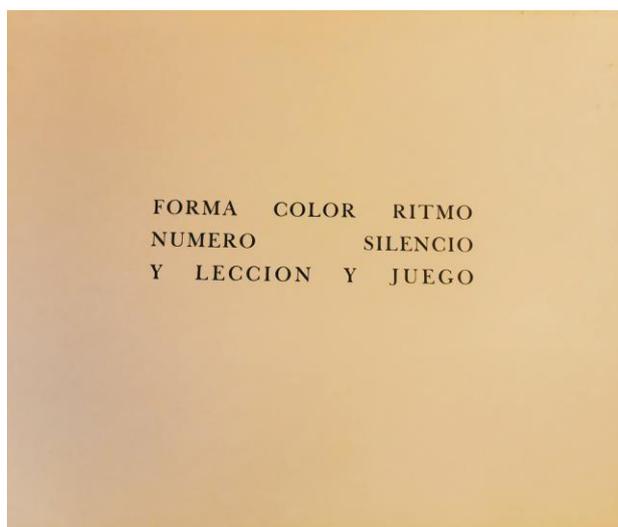
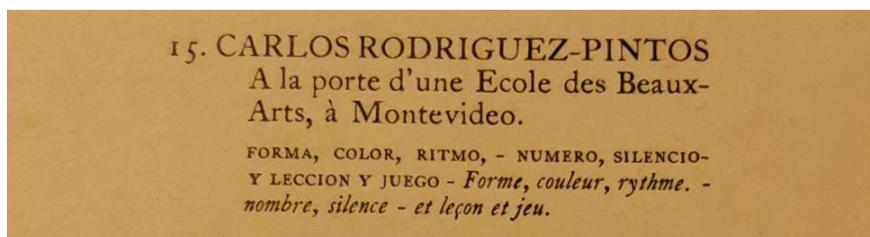
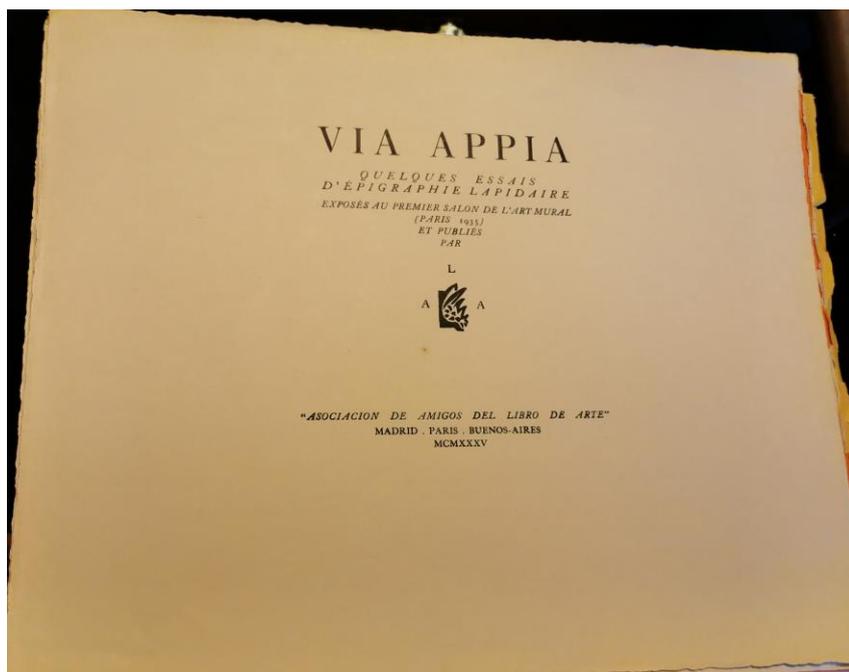
Interior de la edición con el poema “Les quatre poissons” (“Los cuatro peces”),
 versión de “Un poema en el océano”, de 1931. Adviértese que la *plaque*
 está conformada por un gran folio plegado múltiples veces,
 que nos habla de los variadas formas de soporte adoptadas por el impresor Lévis Mano.



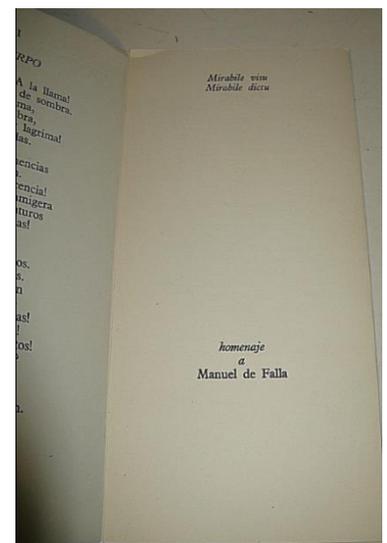
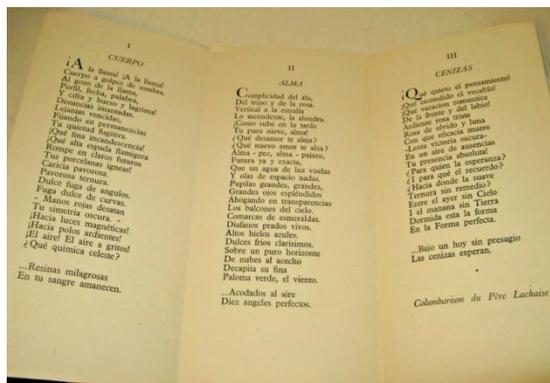
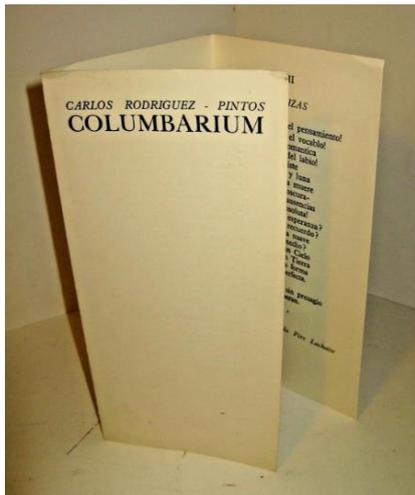
(48) Carlos Rodríguez Pintos junto a los Hermanos del Monasterio Saint Albert le Grand, en Saint-Alban-Leyse (Saboya; Francia). En este recinto nació su poema religioso en francés *Les noms*, en febrero de 1934, durante un retiro espiritual (según consta en la *plaquette* impresa ese año en las ediciones G. L. M.). (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(49) Cubierta de la *plaquette Les noms*, de Carlos Rodríguez Pintos (Paris: Éditions G. L. M., 1934), en francés. Dedicatoria a Simone du Hautbourg. (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(50) Portada de la carpeta *Via Appia* (Paris: Ed. de A. L. A., 1935; impresión de Guy Lévis Mano); fragmento de índice donde figura Carlos Rodríguez Pintos y la “inscripción” de su autoría. (Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(51) Tríptico poético *Columbarium*, de Carlos Rodríguez Pintos (Paris: Éditions G. L. M., 1936), edición en español.

P A R A L L È L E S • U N

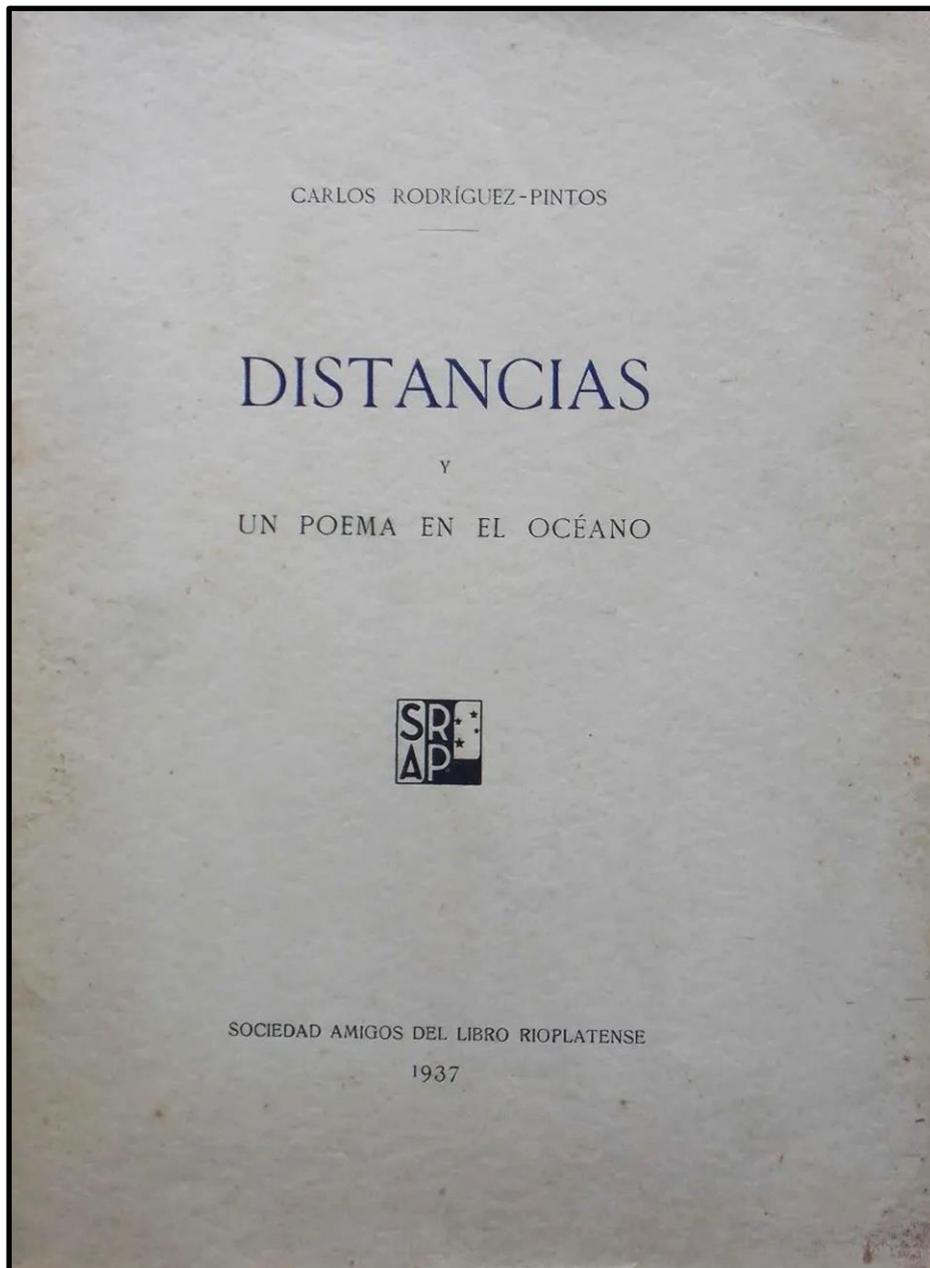
S U I C I D E

PAR CARLOS RODRIGUEZ - PINTOS •
TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR GUY
LÉVIS - MANO • AVEC UN DESSIN DE
LUCIEN COUTAUD • G. L. M. • 1937

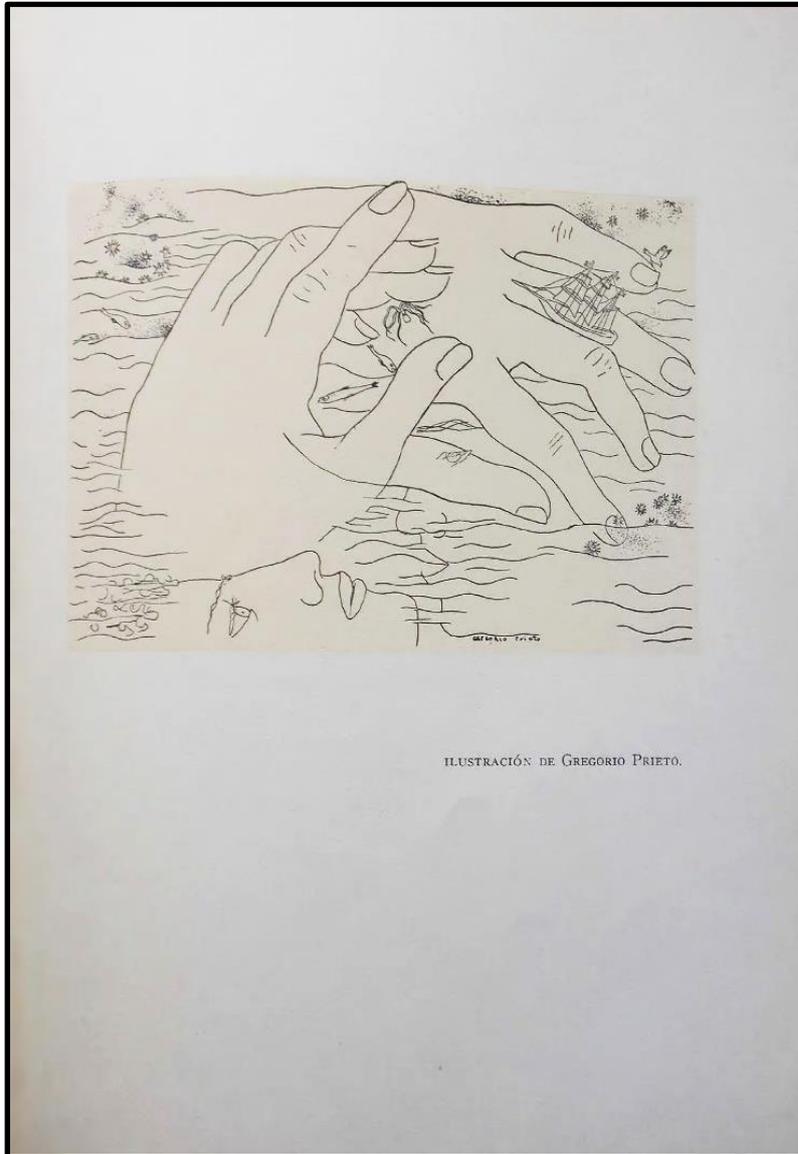
(52) Cubierta de *Suicide*, de Carlos Rodríguez Pintos
(Paris: Éditions G. L. M., 1937, Collection Parallèles, 1).
Edición bilingüe español-francés, con traducción de Guy Lévis Mano.



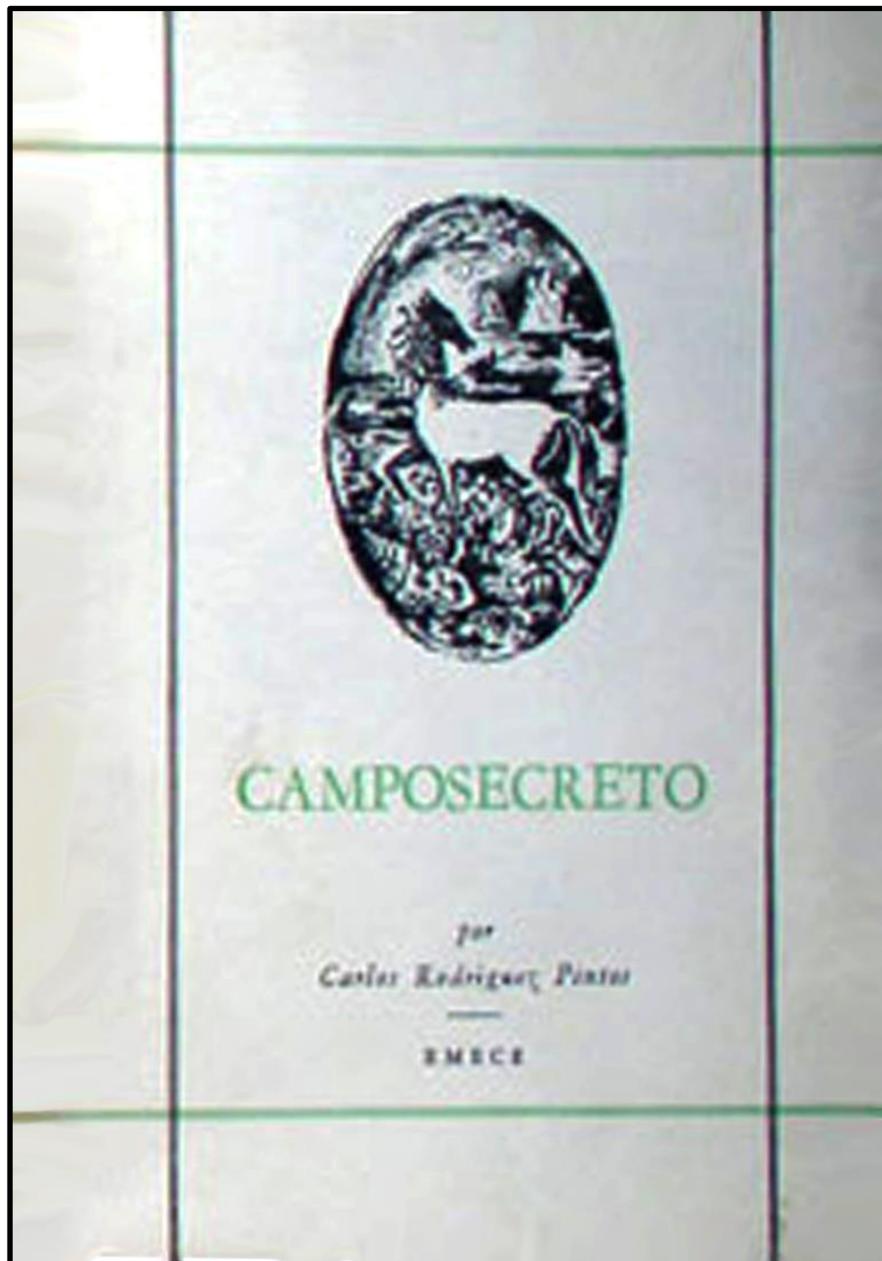
(53) Carlos Rodríguez Pintos, al compás del afán de su época por la integración de las artes, acompañó sus poemarios con dibujos (propios, compartidos —como en el caso del cuaderno que realizó con Alberti—, o ajenos). Así, el pintor, grabador e ilustrador francés de vanguardia Lucien Coutaud (1904-1977) aportó la única ilustración —en el frontispicio— para el poema *Suicide*, en la edición de 1937.



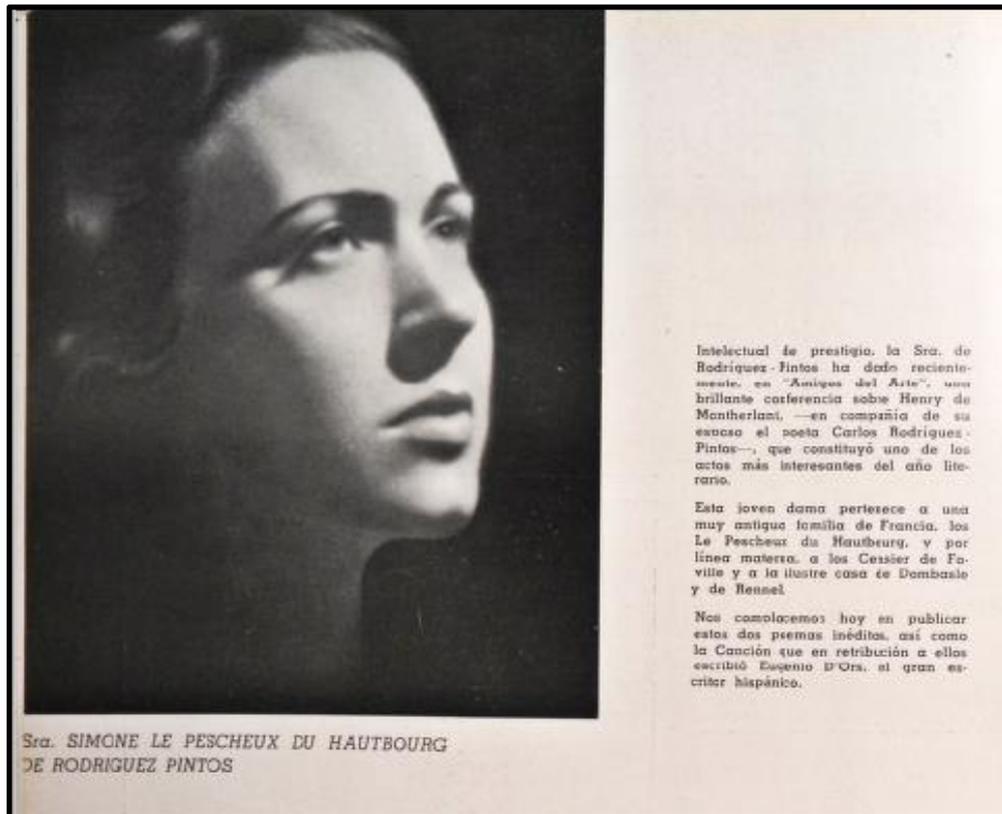
(54) Cubierta de *Distancias y un Poema en el océano*, de Carlos Rodríguez Pintos (Montevideo: Sociedad Amigos del libro Rioplatense, 1937). Incluye la canción de Ernesto Halffter publicada en *Canciones del niño de cristal*, de 1931, y un dibujo de Gregorio Prieto. El libro reúne buena parte de la producción europea del autor, édita e inédita.



(55) Ilustración de Gregorio Prieto para *Distancias y un Poema en el océano*, de Carlos Rodríguez Pintos (1937).



(56) Cubierta de *Campos Secreto. Vida poética*, de Carlos Rodríguez Pintos (Buenos Aires: Emecé, 1961).

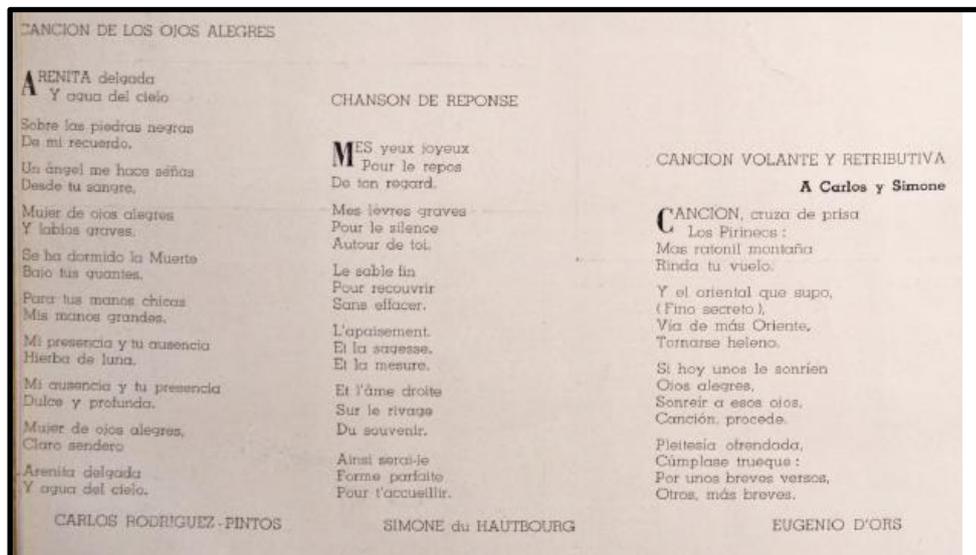


Intelectual de prestigio, la Sra. de Rodríguez-Pintos ha dado recientemente, en "Amigos del Arte", una brillante conferencia sobre Henry de Montherlant, —en compañía de su esposo el poeta Carlos Rodríguez-Pintos—, que constituyó uno de los actos más interesantes del año literario.

Esta joven dama pertenece a una muy antigua familia de Francia, los Le Pescheux du Hautbourg, y por línea materna, a los Cessier de Faville y a la ilustre casa de Dambsale y de Ressel.

Nos complace hoy en publicar estos dos poemas inéditos, así como la Canción que en retribución a ellos escribió Eugenio D'Ors, el gran escritor hispánico.

(57) La bella Simone du Hautbourg, esposa de Carlos Rodríguez Pintos, y además inquieta compañera intelectual: cantante lírica, conferencista, traductora y poeta.



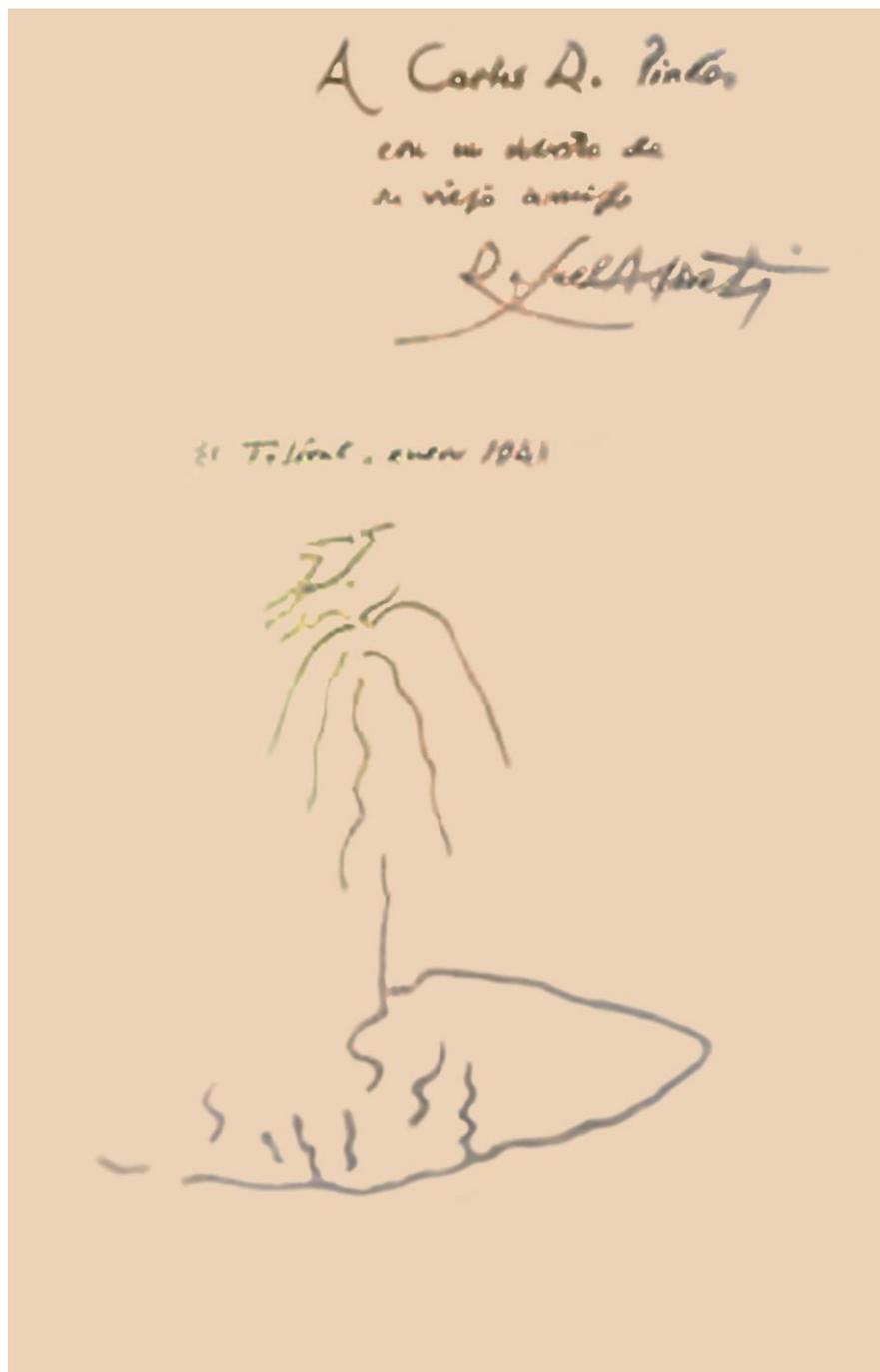
(58) Poemas del matrimonio Rodríguez Pintos-du Hautbourg y otro en homenaje a ambos del común amigo, el ensayista y poeta español Eugenio D'Ors, escritos en Europa. (en revista *Anales*, Montevideo, II época, año XVIII, n.º 117, 1938).



(59) El matrimonio Rodríguez Pintos-du Hautbourg a poco de su afincamiento en el país, a fines del 30, en una fotografía de prensa.
(Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(60) Busto *Sra. Simone du Hautbourg de Rodríguez Pintos* (c. 1945).
Autor: Sebastián Moncalvi (1902-1974);
técnica: yeso (54 x 38 x 23 cm).
Museo Nacional de Artes Visuales
(prestado: Museo Departamental de San José).
Simone se encargó de recopilar, a lo largo de los años,
el material de prensa alusivo a la figura de su esposo,
fundamental para todo estudio sobre la vida y la obra del escritor.

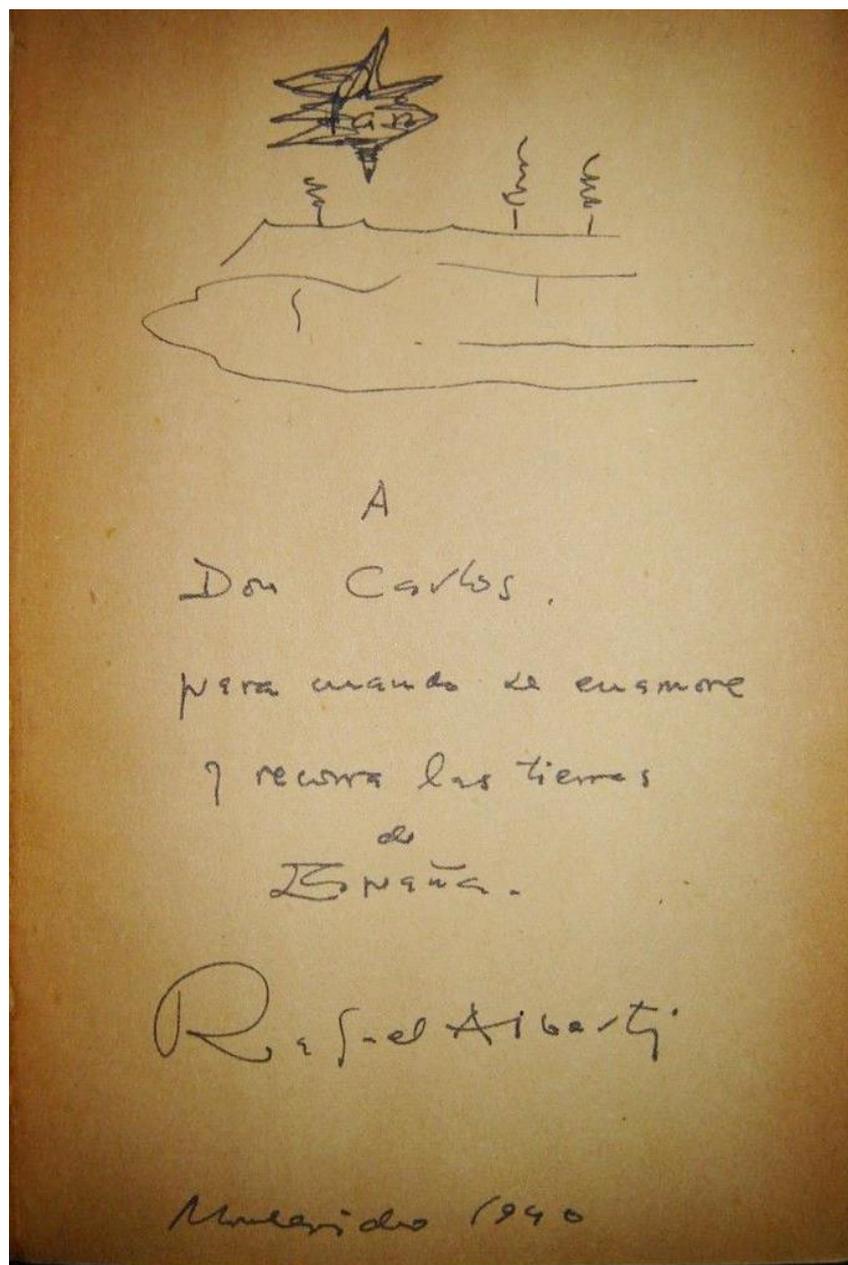


(61) Dibujo y dedicatoria autógrafa de Rafael Alberti: “A Carlos R. Pintos con un abrazo de su viejo amigo Rafael Alberti”, fechada en El Totoral (Córdoba), en enero de 1941.

Alberti y María Teresa León pasaron su primer verano americano en la finca del dirigente comunista Rodolfo Aráoz Alfaro, quien los cobijó en ella hasta que obtuvieron la residencia argentina en septiembre de 1940.

La fecha del texto documenta que Rodríguez Pintos y Alberti retomaron su amistad parisina enseguida de la llegada del último al país vecino.

La dedicatoria se encuentra en el poemario albertiano *De los álamos y los sauces* (Buenos Aires: Ediciones de la Hoja de Hiedra, 1940).



(62) Dedicatoria autógrafa de Rafael Alberti: “A Don Carlos, para cuando se enamore y recorra las tierras de España, Montevideo, 1946”

(“Don Carlos” era el sobrenombre cariñoso del hijo de Rodríguez Pintos: Carlos Rodríguez du Hautbourg).

La dedicatoria está realizada en el poemario albertiano *La amante* (Buenos Aires: Losada, 1946), el mismo año del nacimiento del pequeño y revela la intensa amistad e intimidad compartidas por Alberti y Rodríguez Pintos y las familias de ambos. Así, Alberti le dedicó al niño: “Cantarcillo para Don Carlos”, de *Poemas de Punta del Este* (Buenos Aires: Losada, 1961).

Regreso.

(Inédito)

Para Carlos Rodríguez Pintos

En que silente cintura de espuma
 se oculta ahora la hermosa yuta?
 ¿Gras de que muso o entarada fuente
 i quise mi mundo?

¿Que hora, que manana entre tumulto
 de sol y risa, ya de cara al gozo
 me halla en Jazmin mas perfume
 con la cortiza virginea del rumbo?

¿De cuando mi Samuel entre la fiebre,
 lo parano fiel perdio en aire de fuego.
 Yo solo soy ray, rigido ruego,
 vástago de espantal Santa y pseudoble.

¿Con que me he de algar del fardido
 volver a mi espalados de carne y canto
 Blanca y bruciada por mi propio canto
 viva, de nuevo.

Juana de Ibarbourou
 Febrero 1967.

- (63) Una amistad indeclinable desde los años 20: Juana de Ibarbourou y Carlos Rodríguez Pintos.
 El poema inédito de Juana, "Regreso" (fechado en febrero de 1967), dedicado:
 "Para Carlos Rodríguez Pintos".
 El texto integra *La pasajera* (Buenos Aires: Losada, 1967),
 de la última etapa creativa de la poeta.



(64) Reunión cultural en Montevideo en la década de 1940.
Entre los presentes, se distinguen Simone du Hautbourg de Rodríguez Pintos
(sentada, segunda desde la izq. de la foto);
María Teresa León (sentada, quinta desde la izq.); Carlos Rodríguez Pintos
(de pie, tercero desde la izq.) y Rafael Alberti (de pie, en primera fila, cuarto desde la der.).
(Archivo Carlos Rodríguez du Hautbourg.)



(65) Carlos Rodríguez Pintos, su esposa Simone du Hautbourg y Carlos, el hijo de ambos, en *ChampSecret*, la residencia familiar en el barrio Cantegril, de Punta del Este. (Imágenes ilustrativas de Jeanne Mandello para “Residencia en la tierra. La casa de dos poetas en Punta del Este”, por Giselda Zani, en *Este*, Maldonado, n.º 0, marzo de 1947.) (Archivo Fundación Mandello.)

BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (2011), “Uruguay. La vanguardia institucionalizada”, en *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, transformaciones, desarrollo* (ed. de Manuel Fuentes y Paco Tovar), Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, pp. 49-50.
- ALBERTI, Rafael (1935), “Lope de Vega y la poesía contemporánea española”, en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, año XVII, n.º 742, 26 de diciembre, p. 81; versión electrónica en la Biblioteca Scriptorium de la Universidad Nacional de Costa Rica, <http://www.repositorio.una.ac.cr>
- _____ (1980), *La arboleda perdida*, Primer Volumen, Barcelona: Bruguera.
- _____ (1985), “La arboleda perdida: París-Chagall”, en *El País*, Madrid, 12 de mayo de 1985, ed. electrónica: http://elpais.com/diario/1985/05/12/opinion/484696809_850215.html
- ARBELECHE, Jorge y MÁNTARAS LOEDEL, Graciela (1991), *Sara de Ibáñez* (antología y estudio crítico), Montevideo: Ed. Signos/Instituto Nacional del libro.
- _____ (1995), *Panorama de la Literatura Uruguaya (entre 1915 y 1945)*, Montevideo: Academia Nacional de Letras.
- BOMBAL, Susana (1963), “Campossecreto”, en *La Nación* (suplemento cultural), Buenos Aires, 11 de agosto, p. 3
- BONET, Juan Manuel (2011), “Vaivenes rupturistas” [entrevista a J. M. Bonet, por Riccardo Boglioni], en *La Diaria*, Montevideo, 11 de noviembre; versión electrónica en <https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/11/vaivenes-rupturistas/>
- _____ (2012), “La minerva errante: notas sobre Carlos Rodríguez Pintos como poeta impresor”, en *Campossecreto. Vida poética* de Carlos Rodríguez Pintos, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos uruguayos, vol. 193.
- _____ (2016), “Sobre escritores y vanguardistas españoles en París (1906-1936)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: MAEC (Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación), AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) n.º 795, septiembre, pp. 22-41.
- BORDOLI, Domingo Luis (1966), “Carlos Rodríguez Pintos”, en *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*, tomo I, Montevideo: Departamento de Publicaciones, Universidad de la República.
- BORGES, Jorge Luis (1972), “El otro Whitman”, *Discusión* en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2011), “Después de *Las iniciales del misal*”, en *El Hogar* de Buenos Aires [1940], recogido en *Miscelánea* [de Jorge Luis Borges], Madrid: Penguin Random House.
- BOWRA, C. M. (1951), *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires: Losada.
- CAGNASSO, Alicia y MARTÍNEZ, Rogelio (2014). *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*, Buenos Aires: Losada.
- CAÑAS, Dionisio (1990), “La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma”, en *Ínsula*, Barcelona, n.ºs 523-524, julio, p. 47.

- CASAL, Julio J. (1940), *Exposición de la poesía uruguaya*, Montevideo: Claridad.
- COLLOT, Michel (1997), “Jules Supervielle entre l’Amérique et l’Europe” en *Coloquio Jules Supervielle*, Actas del Coloquio Supervielle, 25, 26 y 27 de octubre de 1995 (Coord.: José Pedro Díaz), Montevideo: Ministère des Affaires Etrangères / Ambassade de France en Uruguay / Ed. de la Banda Oriental, pp. 17-18.
- COTELO, Ruben (1968), *Los contemporáneos, Capítulo Oriental. La Historia de la literatura uruguaya 2*, Montevideo, CEDAL.
- DESPOUEY, Arturo R. (1941), «En torno a “Suicidio”. Poema de Carlos Rodríguez Pintos», en *Marcha*, Montevideo, n.º 93, 25 de abril, p. 18.
- DE TORRE, Guillermo (1965), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2009), *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia: Ediciones Tres Fronteras / Consejería de Cultura y Turismo. Región de Murcia.
- _____ (2018), “Sobre el proceso de internacionalización de Carmen Conde (Carmen Conde y Mathilde Pomès, 1930-1935)”, en *Studia Iberica et Americana*, California State University, Fullerton, Year 4, March, Ebook/Monograph, 4, p. 20.
- DOCAMPO, Federico (2008), *Vanguardia uruguaya y americanismo. Juan M. Filartigas y su grupo del diario Imparcial en 1924-1925*, Montevideo: FHCE, UdelaR; versión electrónica en <https://www.fhuce.edu.uy/images/SADIL/monografa%20docampo.pdf>
- DURANTE, Erica (2006), “Paul Valéry como símbolo para las letras hispánicas”, en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España* (coord. por Manuel Bruña Cuevas et al), Sevilla: Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, pp. 453-454.
- ECHEVARRÍA, Andrés (2012), “Prólogo” a *Campossecreto. Vida poética* de Carlos Rodríguez Pintos, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos uruguayos, vol. 193.
- EIMAR, Marcos (2016), “Una mirada sobre el mundo hispanoamericano en París”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: MAEC (Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación) / AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), n.º 795, septiembre, pp. 102-103.
- ENGLEKIRK, John E. (1947), “Whitman y el antimodernismo”, en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, n.º 25, octubre, pp. 39-42.
- ESPINA, Eduardo (1992), “De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo”, en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, n.ºs 160-161, Número especial dedicado a la literatura uruguaya (dir.: Lisa Block de Behar), julio-diciembre, pp. 933 y 937.
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero (1915), *Las iniciales del misal*, Buenos Aires: J. Tragent; versión electrónica en Ibero-Amerikanisches Institut, www.digital.iai.spk-berlin.de/viewer/content/?action...Las_iniciales_del_misal.
- FRANCESCONI, Armando (2015), “La poesía pura de Mariano Brull: eslabón y punto de transición entre generaciones”, en *Signa*, 24, Madrid: UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), pp. 324-325.
- FRESSIA, Alfredo (2013), “Paul Valéry por Borges”, en *La otra*, México, 20 de enero: versión electrónica en <http://www.laotrarevista.com/2013/01/alfredo-fressia-paul-valery-en-su-tierra/>
- FRIEDRICH, Hugo (1959), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral.

- GONZÁLEZ, María de los Ángeles (2011), *Poesía, exilio y contactos de la generación de 1927. Uruguay lee a España*, Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (2005), *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- GÜIRALDES, Ricardo (1915), *El cencerro de cristal*, Buenos Aires: Juan Roldán Britos. Librería La Facultad; versión electrónica en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cencerro-de-cristal--0/html/ff2a4102-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html
- IBARBOUROU, Juana de (1952-53), “El uruguayo Carlos Rodríguez Pintos”, en *Alfar*, Montevideo, año XXX, n.º 90, pp. s/n.
- LEÓN TELLO, Francisco José (1980), “La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo: Catorce canciones para canto y piano”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, n.º 355, enero.
- LÉVIS MANO, Guy (1933), Presentación a *Deux poèmes et deux images poétiques*, de Carlos Rodríguez Pintos, Paris: *Directions, Cahiers de Directions*, Supplément 3.
- MAINER, José-Carlos (2010), *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*, Madrid: Crítica.
- MARA, Carmen (1997), “Supervielle y la vaca”, en *Coloquio Jules Supervielle*, Actas del Coloquio Supervielle, 25, 26 y 27 de octubre de 1995 (Coord.: José Pedro Díaz), Montevideo: Ministère des Affaires Etrangères. Ambassade de France en Uruguay / Ed. de la Banda Oriental, pp. 52-55.
- MARTÍNEZ, Rogelio y CAGNASSO, Alicia (2010), *Crónica del exilio de Mercedes Pinto en Uruguay. Tomo II*, Montevideo: Ed. Bergamín (texto inédito).
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid: Cátedra.
- MATAIX, Remedios (2001), “Prólogo” a *Buenos Aires entre dos calles: breve panorama de la vanguardia poética argentina*, de Pedro Mendiola Oñate, Alicante: Universidad de Alicante, *Cuadernos de América sin Nombre*, n.º 4.
- MATAMORO, Blas (1995), “El delirio de la lucidez: La poética de Paul Valéry”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, n.º 545, noviembre, pp. 76 y 78.
- MEDINA VIDAL, Jorge (1969), *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*, Montevideo: Diaco.
- MONCADA, Julio (1955), “Notas para un estudio sobre poesía uruguaya”, en *Revista Iberoamericana*, México, vol. XX, n.º 40, septiembre, p. 282.
- MONES, Raúl (1931), “La poesía post-modernista (Segundo grupo) - Parra del Riego, Ildefonso Pereda Valdés, Mario Ferreiro, Julio J. Casal, J. [sic] Carlos Rodríguez Pintos”, en *Historia sintética de la literatura uruguaya Vol. II*, Montevideo: Alfredo Vila Editor.
- MONTELEONE, Jorge J. (1986), “Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, MAEC (Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación), AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), n.º 429, marzo, pp. 80-83.
- MORA GUARNIDO, José (1925), «El libro del “Marinero en tierra” (I)», en *El Día*, Montevideo, 27 de noviembre de 1925.

- MORENO GUIL, María Dolores (2014), *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético y musical y psicoeducativo*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- NEIRA, Julio (2015) a, “La edición poética en la Edad de Plata”, en *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*, Madrid: UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia).
- _____ b, “El magisterio de Juan Ramón Jiménez”, en *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*, Madrid: UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia).
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo (1999), *Epistolario* (Edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Autónoma de México.
- PATERNAIN, Alejandro (1968), *La poesía después del Centenario, Capítulo Oriental 24*, Montevideo: CEDAL.
- PERIS LLORCA, Jesús (2011), “La luna, ese sudario de azotea, ese frígido oculo: Ricardo Güiraldes tocando junto a un pozo un cencerro de cristal en la estancia la porteña (performance)”, en *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, transformaciones, desarrollo* (edición de Manuel Fuentes y Paco Tovar), Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, pp. 248-249.
- PINTO, Ernesto (1960), “El itinerario poético de Carlos Rodríguez Pintos”, en *El Bien Público*, Montevideo, 12 de febrero, p. 5.
- PRIETO, Adolfo (1969), *Diccionario básico de literatura argentina*, Buenos Aires: CEDAL.
- RAMA, Ángel (1968), *180 años de literatura II*, Montevideo: *Enciclopedia Uruguaya*.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (2001), *Las revistas literarias en España entre la “edad de Plata” y el medio siglo*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1991). *Diccionario de literatura uruguaya, Tomo III*, Montevideo, Arca, p. 192.
- RELA, Walter (1994), *Poesía uruguaya. Siglo XX. Antología*, Montevideo: Alfar.
- RÉMY, Sandy (2009), *L'œuvre typographique et éditoriale de Guy Lévis Mano: un acte d'allégeance à la poésie*, Lyon: Université Lumière 2 Lyon.
- ROCCA, Pablo (2006), “La última frontera (El caso José Monegal)”, en *Hologramática literaria*, Buenos Aires, UNLZ / Facultad de Ciencias Sociales, vol. 1, año I, n.º 2, p. 6.
- _____ (2009), “La máquina y el tiempo (Alfredo Mario Ferreiro entre la novedad y la historia)”, en *Alfredo Mario Ferreiro: una vanguardia que no se rinde*, Pablo Rocca (ed.). Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica / SADIL / FHCE / UdelaR; versión electrónica en https://www.fhuce.edu.uy/images/SADIL/imagenes/Seminario_y_Congresos/pablo%20rocca.pdf
- ROCCA, Pablo y GONZÁLEZ María de los Ángeles (2002), *Rafael Alberti en Uruguay (Correspondencia, testimonios, crítica)*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1947), “Panorama bibliográfico de 1946”, en “Letras nacionales”, *Marcha*, Montevideo, n.º 363, 10 de enero, p. 15.
- _____ (1954), “Un programa a posteriori (II)”, *Marcha*, Montevideo, n.º 739, 1 de octubre, pp. 14-15.

- RODRÍGUEZ PINTOS, Carlos (1935), “De la Victoria al Ángel”, en *El País*, Montevideo, 18 de diciembre.
- _____ (1956), “Algunas palabras en torno a un soneto”, en *Entregas de La Licorne*, Montevideo, año IV, n.º 7, pp. 54-55.
- _____ (1986), “Temas del alma heroica”, en *Revista Nacional*, Ministerio de Educación y Cultura, Academia Nacional de Letras, Montevideo, cuarto ciclo, año 1, n.º 236, diciembre, pp. 21-25.
- _____ (2002), “Mi primer encuentro con Rafael Alberti” [1997, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, julio-agosto de 1997], rearticulado con los manuscritos originales por Rocca y González, op. cit.
- _____ (2012), *Campossecreto. Vida poética* (Prólogo: Andrés Echevarría; “La minerva errante: notas sobre Carlos Rodríguez Pintos como poeta-impresor”, por Juan Manuel Bonet), Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos uruguayos, vol. 193.
- ROMOJARO, Rosa (2008), “Historia de una lectura”, en *Islas del aire (Antología poética de Manuel Altolaguirre)*, (ed. de Rosa Romojaro), Sevilla: Renacimiento.
- SOBRINO VEGAS, Ángel (2012), *Las revistas literarias en la II República*, Madrid: UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia).
- VALENDER, James (1989), «Sobre los “5 casi sonetos” de Alfonso Reyes», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Colegio de México, México D. F., t. 37, n.º 2, pp. 665-673.
- VILLANUEVA, Carlos (2012), “Las canciones de E. Halffer”, en *Ciclo de miércoles: El universo musical de Alejo Carpentier*, Madrid: Fundación Juan March.
- VISCA, Arturo Sergio (1966), “Prólogo” a *Antología de Fernán Silva Valdés*, Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos
- _____ (1992), «Los 70 años de “El embrujo de Sevilla”», en *Almanaque del Banco de Seguros del Estado 1992*, Montevideo: BSE (Banco de Seguros del Estado), pp. 105-106.
- VITALE, Ida (1968), “Los poetas del Veinte”, *Capítulo Oriental. La Historia de la literatura uruguaya 21*, Montevideo, CEDAL.
- YURKIEVICH, Saúl (1982), “Los avatares de la Vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, vol. XLVIII, n.ºs 118-119, enero-junio, p. 355.
- ZANI, Giselda (1947), «“Canto de amor”, por Carlos Rodríguez Pintos», en *Alfar*, Montevideo, año XXV, n.º 86, p. s/n.
- ZUM FELDE, Alberto (1927), “De Verhaeren a W[h]itman”, en *La Pluma*, Montevideo, año I, n.º 1, agosto, 1927, p. 46.
- _____ (1940), “Presentación al público hispanoamericano” [prólogo a] *Antología poética* de Carlos Rodríguez Pintos, Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____ (1947), “Devenir de la historia. De la influencia francesa en nuestra formación cultural”, en *Escritura*, Montevideo, n.º 1, agosto de 1947, p. 5.
- _____ (1985), *Proceso intelectual del Uruguay III. La promoción del Centenario*, Montevideo: Librosur.