

ENTREGAS DE  
**LA LICORNE**

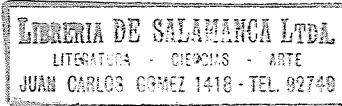


3

MAYO 1954  
MONTEVIDEO

ENTREGAS DE  
LA LICORNE

2<sup>a</sup> EPOCA - AÑO II - N° 3  
MONTEVIDEO URUGUAY



DIRIGIDA  
POR  
SUSANA SOCA

CONSEJO DE REDACCION: SAN JOSE 824

Suscripción a 4 números \$ 12.00  
Número suelto ..... \$ 4.00

COPYRIGHT 1954 BY: ENTREGAS DE LA LICORNE  
IMPRESO EN EL URUGUAY PRINTED IN URUGUAY

# HOMENAJE A MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA

SUSANA SOCA: *MEMORIA*

ALBERTO ZUM FELDE: *LAS DOS ISLAS DE LOS CÁNTICOS*

M. B. A. MENDILAHARSU: *MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA*

ESTHER DE CÁCERES: *MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA Y LA  
EXPERIENCIA POÉTICA*

SARAH BOLLO: *CONCIENCIA ESTÉTICA DE  
MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA*

ÁNGEL RAMA: *ESPIRITUALIDAD CREADORA*

*ANTOLOGIA DE MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA*



# M E M O R I A

por  
SUSANA SOCA

OBJETIVAMENTE no debería hablar de su poesía sino separándola de su persona, dado que los elementos subjetivos forman alrededor del tema de María Eugenia un clima para mí inevitable. Pensando hoy insistenteamente en ella, he comprendido que nunca había cesado de pensar. Numerosas veces escribí acerca de esa figura que venía persiguiéndome desde el principio y muchas otras veces ella aparecía de manera imprevista entrando en casas que yo quería describir o hablando con personas imprescindibles en mis relatos autobiográficos.

Para liberarme del escrúpulo objetivo le daba otros nombres o ninguno, pero ella aparecía concretamente y he comprendido que hoy sería igualmente vano evitar la subjetividad.

Una vez me regaló un libro de A. de Vigny y al dármelo escribió unas líneas y firmó "M. E. Vaz"; yo abrevio, dijome, pero aprende mi nombre, como un largo verso. Y recitó una sucesión de nombres de los cuales recuerdo los de María Eugenia Sofía Vaz Ferreira Ribeiro Freire de Andrade y Navia Cienfuegos. Ella me dijo preferir el último por algo relacionado con cien puntas de fuego. Y en mis memorias la he llamado por el nombre un tanto claudeliano de doña Cienfuegos.

No sé cuándo oí hablar de ella por primera vez. Fué para mí como esas ciudades desconocidas y familiares en las que sabemos haber estado en nuestra infancia alguna vez pero no sabemos de qué manera ni cuándo.

Pero recuerdo firmemente el día en que pensé en ella por vez primera. Recuerdo una tarde, en un teatro, durante el largo entreacto de una larga

representación. Y en un momento en que todo parecía ser opaco e interminable, se abrió la puerta de un antepalco y en el claroscuro, apareció diciendo algo gracioso y singular, interrumpido, o mejor dicho, seguido por una risa frecuente, baja e inimitable.

Sé que experimenté entonces una sensación imprevista: la de una ardiente curiosidad surgiendo del centro mismo de la monotonía. Y una especie de asombrada gratitud ante el objeto de mi curiosidad. Era la sensación de una presencia particular y agradable rompiendo el círculo indefinido de la general ausencia. Y ahora sé que esa presencia era la del mundo poético y aquella que involuntariamente habitaba, pensaba y se movía dentro de ese mundo, hacía participar de él a sus interlocutores fortuitos. Ellos sin procurar entenderla la seguían bajo la influencia de un poder de comunicación con todos los elementos mágicos del juego.

Algo centelleante y vivo surgía de ese personaje que precoz y deliberadamente se había visto a sí mismo como crepuscular. Aquel día, puedo decir que la encontré; me fascinó la destreza con que se caricaturizaba a sí misma continuamente diciendo de modo risueño cosas bastante lúgubres. Hablaba alegremente de la melancolía; su ingenio aparecía protegido de la angustia por una especie de frivolidad genial. Entre la imagen de sí misma que daban sus palabras y la imagen vista por nuestros ojos había una relación parecida a la que existe entre las telas de ciertos pintores actuales y sus modelos; es decir relación pero no semejanza directa.

Y ninguna de sus frases lograban menoscabar la secretamente evidente majestad de su persona.

De aquel primer contacto consciente con ella, guardo una imagen única en la que lo espiritual y lo físico son inseparables y ahora creo que la grande humorista quiso satirizar de diversas maneras la propia figura. Pero era imposible no pasar a través del espejo de lo absurdo que con una sonrisa ella extendía, y seguirla por un camino desconocido.

Desde el día del teatro, cada vez que oía pronunciar su nombre, silenciosamente escuchaba. Vagamente sé que brillaba en un círculo interminable de conversaciones pero los que hablaban de ella, no hablaban de su poesía. Dos años más tarde, alguien dijo: en este diario hay un verso de María Eugenia: y yo que no leía diarios, unos minutos después, tímidamente lo tenía para buscar un verso que debía ser *Barcarola*. Ese día tuve una doble revelación. La primera fué que la persona que había escrito esas líneas podía ser un gran poeta; la segunda fué de orden personal. Consistió en saber que para mí la poesía era cosa indispensable porque supe que todo aquello que yo sentía, balbuceaba, debía expresar de cierta manera,

estaba dentro del dominio de la poesía aunque concretamente no le hubiere dado ese nombre.

Algo más tarde recuerdo una habitación con un piano. Era en un crepúsculo ya próximo a la noche, con una lentitud propia del verano porque recuerdo que las hojas golpeaban contra los cristales queriendo prolongarse hacia adentro. Ella tocaba en la semioscuridad. Sus manos formaban parte del paisaje de las hojas que en un juego de sombras y de reflejos, se agitaban sobre el teclado con un temblor parecido al que tienen sobre el agua. Sus manos parecían demasiado pequeñas para el largo camino de la música que ellas recorrían. Sensibles, perfectas, eran junto con su voz y sus ojos las tres gracias naturales que la propia voluntad de destrucción no había logrado aniquilar. Ella salía del piano como de una parte de sí misma en la que hubiera debido sumergirse, y sin terminar la pieza, decía un poema a la noche, y era imposible no ver que un imperioso mensaje, apenas transformado, continuaba. Su voz era más bien baja, y de tonos uniformes; decía los poemas con algo de melopea que lógicamente debió dar una impresión de monotonía a pesar de la calidez de su acento. E inexplicablemente sucedía lo opuesto; tenía el patetismo interior que no puede ser descrito, imitado ni olvidado. Decía su verso con todos los acentos correspondientes al secreto trance que cada una de sus partes le representaba, con las diversidades más sutilmente individuales. Era la identificación renovada con la cosa poética vivida y ésta estaba presente, apenas oculta en el estético plano de la discreción. Conservo en mi memoria el eco de la palabra "desesperanza" que yo retenía por primera vez. Aparentemente pronunciada con el mismo tono de las otras, para mí sigue saliendo de su verso con una lentitud siempre imprevista.

Si hubiese vivido en el centro radiante de una civilización y una lengua determinada, o en un momento futuro de América en que los centros equivalentes de ella comunicaran ampliamente entre sí y con el resto del mundo, sus frases hubieran sido, como ella misma, internacionalmente célebres. Pero hasta la forma de su rebeldía está ligada a la tradición que ella a veces combate y otras deliberadamente representa. Y la forma peculiar de unir la libertad más excéntrica a la severidad personal más estricta en lo que a diversos principios religiosos y humanos se refiere. Y a todos ellos aplicaba una máxima transformada en fatalidad poética. "Sin poder claudicar jamás, jamás".

Esta solitaria no puede ser desligada de ciertos grupos sociales, los de la generación anterior a la suya, la que contribuye a su más arbitraria formación. Ella, en la primera hora de su destino poético, realiza intuiti-

vamente los propios descubrimientos a través de algunas lecturas, de mucha música y de interminables conversaciones.

Aquellos grupos pequeños, viviendo como en una isla entre los dos continentes, al borde de ciudades no identificadas todavía con sus propios países, sin embargo nos recuerdan ciertas viejas sociedades de Europa entonces en todo su esplendor. Pocos y personales intercambios, una información escrupulosa pero en sentido único los unían a una civilización que ellos espiritualmente representaban. Ella vivía y se transmitía por ellos. Algunos objetos la recordaban pero entre ellos pocos cuadros, pocos monumentos. Simplemente se reunían y conversaban en sus frías casas de la breve península llamada "ciudad vieja" y en sus calientes casas de verano habitadas por la presencia de algunos jardines estupendos. Por la sola dignidad de las personas, una civilización que no pensaba en ellas se mantenía e invisiblemente participaban de un mundo que no los conocía. Y en esos grupos aparecían un momento individualidades que en el plano de la equivalencia humana en cualquier centro del mundo hubieran sido las primeras. Todos lo sabían pero el natural apego a su país, la acción que él reclamaba, servían de compensación profunda a su aislamiento.

La generación siguiente olvidó los secretos del arte de conversar pero se podía todavía encantar o ser encantado por la palabra (y existen relaciones sutiles entre estas dos formas del encantamiento). Si sus contemporáneos no hubieran sido sensibles a la poesía oral de María Eugenia, ésta no sólo no hubiera sido transmitida sino que tampoco hubiese podido existir. Hubiera escrito pero no hubiera hablado.

Vemos en ella la imagen de una civilización transplantada, más que la de una cultura propiamente dicha. Quizá debido a la aversión que esa persona estética tuvo para la pedantería o a la indiferencia que demostró hacia todo lo que no fuese creación o invención. Como Emily Dickinson a un editor humanista, ella hubiese podido escribir orgullosamente: "Yo no poseo cultura alguna en el sentido en que Ud. ciertamente ha de entender esa palabra" . . . Las analogías entre la enclaustrada "bostonian" y nuestra vagabunda son por lo demás misteriosamente frecuentes y a veces irritantes.

El tiempo no es el mismo; las características del ambiente, lengua, formación, confesión, son otros. Pero existe entre ellas una semejanza indudable. Es en uno y otro caso la época en que Europa predomina exclusivamente sobre América, en un medio cerrado, entregado a sí mismo, dominado por una misma cultura recibida. Una idéntica disconformidad con el mundo, una idéntica imposibilidad de aceptarlo y aceptarse llevada a lo absoluto. La misma decisión de no jugar "dans un monde ou l'on tri-

che". Y un modo parecido de participar espiritualmente del mundo universal, en la aventura particular.

En la anglosajona, el humorismo secreto que caracteriza a los mejores escritores de su raza se singulariza con punzante agudeza a través de todos sus escritos; se identifica con el poeta mismo. Quiebra a menudo su verso con el rechinar de dientes que tiene la inteligencia para aquello que a la mujer ha parecido intolerable, y luego sigue reconstruyendo los más sutiles juegos de la sugerencia poética, con una peculiar reserva, rica en alusiones inagotables.

El ingenio de la iberoamericana aparece y desaparece furtivamente en sus versos. Pero los contemporáneos lo encontraron integralmente en su lenguaje hablado.

Esa criatura esencialmente torturada, divirtiéndose, divertía. Se situaba sin transición en el plano de lo grave y en el de lo jocoso. Barajaba ligereza y seriedad con la rapidez de un jugador ejemplar.

Su afán consistía en lograr un equilibrio entre la destreza del juego y el poder de la angustia cuyos alternados signos nos parecen en la existencia total, la que comprende su vida y su obra. En el contacto con los hombres predominaba el juego, en la soledad reinaba la angustia. Ella brinda por...

*Por todo lo que es liviano, | veloz, mudable y finito; | por las volutas  
del humo, | por las rosas de los tirso, | por la espuma de las olas | y  
las brumas del olvido... | por lo que les carga poco | a los pobres pere-  
grinos | de esta trashumante tierra | grave y lunática, brindo | con pa-  
labras transitorias | y con vaporosos vinos | de burbujas centelleantes |  
en cristales quebradizos...*

Y ese verso la representa tan auténticamente como una de las más secretas frases de sus poemas a la noche... *Yo no sé lo que dice tu boca  
abierta y muda | al que doró su tienda con oro de esperanzas, | pero yo  
sé que sabes con amorosa ciencia | tenderte suavemente sobre el alma  
cansada!*

El equilibrio entre el juego y la angustia es obtenido con tan permanente esfuerzo que produce en ella el deseo de aniquilamiento inseparable de su poesía.

El "perpetuo afán contradictorio" reveló en el lenguaje hablado de María Eugenia, todos los contrastes de la fantasía poética llevada a la estilización de lo cómico. Podrían hacerse curiosos estudios lingüísticos acerca del idioma real y posible del Río de la Plata en el primer cuarto de este siglo, buscando y comparando las frases que ella decía. Para expresarse parecía recurrir a palabras usadas en épocas diversas. Se precipitaba con rapidez de prestidigitador sobre la más justa frase, la anécdota o

el juego de palabras que la representaba. Su expresión tenía una especie de fluir imprevisto e inagotable que hace pensar en la prosa de Joyce. Si hubiera escrito con la libertad con que hablaba hubiera sido uno de los más modernos poetas de nuestra lengua.

Las palabras justas surgían desde las profundidades cervantinas del idioma en una arbitraria alianza con expresiones populares antiguas y olvidadas y otras de carácter local y accidental aplicadas con una oportunidad que vinculaba lo raro a lo cotidiano. Su propiedad de lenguaje salía del poder de reunir expresiones y modismos que nunca se habían visto juntos y darles una vida nueva. Una vida que parecía surgir de su sonrisa misma y no poder terminar con ella.

Ese lenguaje estaba basado en el de ciertos grupos del Río de la Plata, con todas las limitaciones que en los grupos pequeños llevan a un cierto lenguaje de clave. Esa lengua intermediaria entre la de España propiamente dicha y la que se iba haciendo en América con sentidos y expresiones particulares a cada pueblo, en este caso era un camino estrecho y recto en el que había que andar entre los dos tabús. Lo incorrecto y lo rebuscado. Ordenaba evitar palabras más que explorarlas de nuevo, volviendo al ejemplo viejo y trillado. Había que decir lindo por bello y por hermoso; quedaba el recurso de decirlo con tres tonalidades distintas. Había que recurrir a la argucia continua con la propia lengua para hablarla. Así con la pronunciación. Entre la *ll* y la *y* había que hacer una especie de salto feliz para que la palabra "llama", por ejemplo, pasara inadvertida en una frase. Mejor dicho, fuera objeto de una hábil transacción entre la pronunciación original y la que se alejaba de ella con inmotivado exceso.

Estábamos lejos de las raíces del idioma y tocábamos las nuestras todavía dentro de la tierra; y de sus limitaciones mismas saldrían la improvisación verbal y la inventiva.

De todas las inhibiciones salió triunfante el lenguaje de María Eugenia. Los tabús multiplicados, hicieron que infatigablemente los evitara sustituyéndolos por otras expresiones semi dichas, casi simbólicas y sin embargo evidentes, referentes a cosas inmediatas y familiares o a otras olvidadas en el tiempo y que hacían sonreír a personas ya ancianas. Lo ultra literario dicho con tono de burla, y lo grave corregido con una expresión popular de gracia imprevista.

Lo circunstancial, lo que pertenece al momento solo de una sola ciudad, colaboraba con arcaísmos y neologismos y éstos bruscamente aparecían insustituibles e inseparables. Al idioma que nos ofrece como primera regla una difícil simplicidad, ella aplicó una terrible fuerza de invención. Parecía desarmarlo y armarlo de nuevo en una revisión de palabras que era revi-

sión de conceptos y salía de la profunda memoria y del contacto vivo con todos los ambientes.

La vagabunda de una sola ciudad, caminaba en la noche, llevada por el insomnio, y a través de sus relatos la ciudad menos nocturna del mundo aparecía súbitamente cargada de secretos. Ella salía de las fiestas o no se decidía a entrar y se sentaba en las plazas a conversar largamente con otros vagabundos. "Era una gran bohemia pero una gran señora y nos encantaba su conversación", decía hace poco tiempo uno de ellos, que tampoco la había olvidado.

Ese recuerdo me vuelve a otro que me ha sido referido ahora, pero lo escuché hace mucho tiempo y ya tenía para mí el mismo aire de fábula. Alguien la describe, en un baile, vestida de blanco, con muchos diamantes, rodeada por un grupo de bailarines; como ella no bailaba, ellos tampoco lo hacían y la escuchaban. Ella reía y aspiraba tenazmente una rosa de terciopelo negro. En uno y otro caso vemos que lo que podía aparecerse al monólogo interior, fundamentalmente era diálogo porque surgía de un contacto vivo y se hacía comunicación, misteriosamente.

Al internarnos en su poesía, comprobamos nuevamente que en cierto sentido nuestro poeta podría haber nacido mañana y en otro, recibió la influencia de la generación anterior a la suya, cuyos gustos literarios no aparecen como antiguos ni como actuales.

Esa wagneriana se revistió con frecuencia de la armadura retórica que no comprendemos y acaso fué ésta una de las formas del pudor universal que extrañamente la caracterizaba. Las frases venían a su ser profundo como labradas de antemano y ella se escondía en el tumulto por ella arbitrariamente guiado hacia una zona de silencio específicamente suya. Le era imposible tratar directamente de ciertos temas. Hablando de su padre muerto en otro país, refería que pensando continuamente en él nunca había podido escribir una línea referente a su persona. Lo mismo le sucedía con los temas religiosos. Ella definía esa actitud como imposibilidad de penetrar en lo sagrado.

La mujer que abrumada de insomnios, e hipnóticos, se levantaba durante la semana para llegar a la última misa, sólo una vez en una página de circunstancia habló de "Cristo, rey de los piélagos y los astros".

A través de su poesía no encontramos directamente a nadie. Percibimos la intención, la alusión, como por ejemplo en la *Oda a la Belleza*, pero ella nunca nombra a nadie. Predomina en su poesía, el deseo de no sobrevivir que es la acabada voluntad de morir, la forma viva del aniquilamiento. Salía de él por la palabra y luego volvía... Fué forma extrema de su fatiga el ver en la supervivencia algo de infatigable. Y de todas sus

luchas esa fué la más desgarradora. Ella oraba y decía. "No me hagas vivir" o decía "Perdóname de no deseas vivir". Mi temor es el de que no haya reposo, decía a una joven religiosa que le respondía con la más tranquila de las sonrisas. Déjelo; Él sabe mejor que Ud. Dígale que me ayude. Sí, pero Ud. debe ayudarle a Él. Dígaselo de todos modos. Las dos mujeres debían salir muy pronto de esta vida pero el diálogo fortuito y último entre ellas, me ha acompañado desde el principio, junto con la sonrisa de la una y la mirada de la otra. Ha seguido viviendo en el tiempo, pasando indefinidamente de lo ultra individual al plano de la más amplia existencia...

La reserva de nuestro poeta no se limitaba a los temas que no se decidía a tratar, sino que se extendía a los que trataba frecuentemente. Se complacía en escribir y volver a escribir sobre temas de amor. En ciertas ocasiones hace su verso en una forma intermediaria entre la rima cortesana y la copla popular, una forma singularmente flúida y eficaz, que se identifica con el juego; y el juego la aleja de la angustia. Se complacía estéticamente en ese perpetuo embarque para Citera, sin nunca desembarcar. La forma poética empleada tiene afinidades directas con Heine. Pero se trata más que de una influencia del lenguaje propiamente dicho, de su sensibilidad personal hacia diversos aspectos de la poesía alemana (tan diversos como Goethe y Uhland) y ella percibía esos aspectos en lo musical y en lo mental, con una intuición particular para las cosas del mundo germánico.

Hay en sus versos de amor, gracia irónica, melancólica o alegre. Pero el elemento trágico está ausente del sujeto que la inspira. Y por el contrario predomina cuando habla consigo misma, a la noche, a la poesía, a todas las formas que tome la soledad. Ella proclamaba humorísticamente que el último de los hombres era preferible a la primera de las mujeres; le gustaba encontrar en ellas las cosas exteriores a las que había renunciado para sí misma, y también discutir largamente acerca de los amigos comunes.

En cuanto a los hombres, demasiados aspectos la seducían y la rechazaban con igual fuerza en muchos de ellos para no encontrar y dejar de encontrar en sujetos diferentes, su inspiración. Un detalle, un gesto, una sonrisa la atraían o le eran intolerables. En su poesía no vemos seres para ella fundamentales sino en función de una catarsis poética.

Si algún ser predomina sobre otro, ella exaltada y reticente a la vez no lo deja adivinar. Sabemos que para seguirla había que entrar en la órbita de su fascinación. Ella quizás pensaba que los que hubiera preferido no habían dejado todo para seguirla. Y a los otros, a los tenaces, ella de mil maneras procuraba desencantarles. Pero esencialmente la contradicción estaba en su interior. De la tragedia que lleva ese nombre, ella moría

y escribía; un momento por la palabra que es fuego y ritmo ella volvía a vivir y luego nuevamente moría, hasta el final.

“Yo también soy ambigua por eso yo te siento” dice en uno de los más extraños sonetos de nuestra literatura a alguien a quien también extrañamente llama “señor”. La belleza de un semblante fugitivo la ha sumergido en una especie de marea de amor que la arrastra hacia una belleza más grande y duradera. Ella jugaba con todas las máscaras, pero en lo oscuro del poema se nos aparece con una secreta claridad. No sabemos lo que ella quiso decir pero sabemos lo que dijo; y en esa ambigüedad de la que habla, nos aparece su vieja contradicción llevada al plano de lo humano y lo divino. Así el verso va pasando sensiblemente del uno al otro clima. Esta vez ella nos habla con sus propias figuras, con la alianza imprevista de las palabras necesarias, se mueve con toda libertad en el verso y no necesitamos pasar a través de ningún espejo para poder encontrarla.

Algún tiempo más tarde, cuando me fascinaba la anémona de que habla Walter Pater, la flor que tiene sus raíces en tierra santa y en tierra pagana a la vez, comprendí que yo había visto antes la anémona profana y mística. Y ésta había tomado para mí la anticipada forma de una magnolia. Y esa magnolia tenía la forma de un verso que aguardaba tenazmente en lo oscuro para hacernos oír de nuevo su llanto.

*“Señor, te diré que la sabrosa belleza | de esa tu carne pálida, me hace llorar de amor; | lloro por la magnolia de tu cara, por esa | cara que está desnuda sobre su tallo en flor...”* No sabíamos en qué instante la cara era una flor, en qué instante la flor era una cara humana y luego divina, pero sabíamos que la amorosa contemplación había realizado la unidad entre las formas y los instantes sucesivos.

Generalmente, es en la ausencia de todo amor, que habla el lenguaje del amor. Cuando avanza tranquilamente hacia el límite del despojamiento y se detiene un instante en busca del canto para hablar a la noche, al sueño, al silencio, su idioma es el de la pasión. Al acercarse a lo absoluto de la negatividad que ella reclama, las cosas visibles e invisibles la acompañan; la total ausencia que ella desea está integrada por fuerzas ausentes cuyos poderes bastan para crear una presencia ineludible. Y sus sombras resplandecen y viven, en medio de una negación que hace pensar en la plenitud de la afirmación; la noche invocada aparece como el reverso de una grande llama.

Llegamos a las frases indispensables de sus poemas, en las que expresa su soledad. Fué destino de esta mujer llevar sobre sus solos hombros la cruz de la fatiga, una fatiga sin proporción con las circunstancias de

una vida arbitrariamente individual. Su cansancio llevaba en sí el peso de vidas numerosas y diferentes. Por el contrario y como a pesar suyo, una aventura terrena particularmente solitaria, adquiere la grandeza de la soledad del hombre consigo mismo sea cual fuere su estilo de vida y la suma de vidas a su alrededor. Esa soledad que en el caso presente se muestra constante y cruelmente lúcida pero que en lo profundo, pertenece a todos los hombres. "Más allá del propio mal", la vemos. Encontramos a nuestra amiga en el instante en que lo abrumador de su propia experiencia se transforma en experiencia común. Y la reconocemos por la semejanza que existe entre su presencia en el tiempo y su presencia fuera del tiempo. El primer encuentro del teatro producía la sensación de algo imprevisto en un mundo en el que todo estaba previsto. Y el mismo elemento de sorpresa persiste ante su presencia espiritual. Sólo podemos decir que nos asombra todavía.

# *LAS DOS ISLAS DE LOS CANTICOS*

por

ALBERTO ZUM FELDE

E

SCRIBIR ahora, nuevamente, y en ocasión de esta efemérides, algunas reflexiones sobre la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira, nos sitúa, necesariamente, frente a los apuntes trazados por nosotros mismos, hace ya un cuarto de siglo, en libro que es obvio mencionar. Dos actitudes son posibles, entonces, según el juicio actual: la ratificación o la rectificación de conceptos; acaso las dos, en parte. La perspectiva de estos años nos permite una revisión bastante lúcida del tema.

Parece que el mal de la crítica literaria, el que, en general, la destina a la caducidad fuera de su momento, es no poder llegar a constituir una ciencia, carecer de un método propio, universal, que garantice la validez objetiva de sus conclusiones; y por tanto su permanencia. Y ello, no ya en el plano de los puros juicios de valor sino en el de una fenomenología literaria. Ciento que esa es la búsqueda, y siempre la ilusión, de la alta crítica mundial, desde el siglo XVIII, que no otra cosa son las medidas del neoclasicismo, hasta llegar al análisis estilístico contemporáneo, a través de las diversas formas del positivismo del XIX y del intuicionismo del XX, o de otras, predominantes en su determinada época, sin que se haya logrado superar sus relatividades, no en un cuerpo ecléctico sino en una integración funcional.

Por lo demás, es inevitable que cada época, cada generación, formen sus propios juicios, así teóricos como prácticos, sus interpretaciones, expresiones (subjetivas) de su propia posición de conciencia en el proceso evolutivo de la cultura, no pudiéndose pretender que el criterio literario no evolucione él mismo y se renueve con vigencias siempre relativas, temporales, pues lo contrario sería postular una especie de escolástica, esencialmente opuesta a la índole misma de la crítica. Y ello, sin contar con el crecimiento constante de la documentación histórica, con su aporte de nuevos datos. Es por debajo de esa zona temporal, cambiante, que la crítica logra, a veces, fundar algunas categorías permanentes, debidas, más que a una sistematización falaz, al entendimiento intuitivo.

Por nuestra parte, y en cuanto ataña a nuestra modesta labor crítica, aunque no nos hayamos ajustado a método exclusivo alguno, hemos procurado siempre —casi siempre— alcanzar esa zona de objetividad de la fenomenología literaria; de ahí que, al releer ahora aquel comentario nuestro sobre la poesía de María Eugenia, comprobemos que se establecen allí algunos conceptos fundamentales y de vigencia permanente, cuyo mérito sólo se deba, quizás, al hecho de haber sido, el nuestro, el primer examen crítico realizado sobre el libro. Y nos parece que nuestra mejor contribución en este momento, no es aumentar la vaga literatura reunida en torno al homenaje, sino señalar concretamente esos conceptos —y lo que en ellos falta— por su orden de importancia; así:

I. El contenido de *La Isla de los Cánticos* puede —y debe dividirse, o, más exactamente, *discriminarse*, en dos modalidades estéticas, en dos formas estilísticas, fundamentalmente distintas, dejando aparte, por no haber sido incluida en el conjunto, la primera manera de la poetisa, también distinta a ambas, anterior a 1900, de tono romántico heineano, más que becqueriano, juvenil, expresada en composiciones como *Berceuse*, *Para Siempre*, *Por qué?*, y otras insertas en *El Parnaso Oriental*, la antología de 1905 compilada y anotada por Montero Bustamante. El libro póstumo, seleccionado por la autora, incluye sólo composiciones correspondientes a su segunda y tercera modalidades, cultivadas sucesivamente de 1900 en adelante y hasta poco antes de su muerte.

Una, la que puede considerarse anterior, predominante en los dos o tres primeros lustros del siglo, se caracteriza en conjunto, por el énfasis lírico y la altisonancia verbal. Puede distinguirse en ella, sin embargo, dos etapas; la primera, representada por composiciones como *Heroica*, *Triunfal*, *Invicta*, en la que prima el influjo directo de Díaz Mirón, dentro del más general parnasianismo de la época, en América Latina; la segunda, en

que el influjo diazmironiano ha casi desaparecido, quedando sólo el parnasiano, pero siempre adaptado al énfasis verbalista del lenguaje, al cual también se subordina la sustancia conceptual del poema; ésta se hallaría más netamente en *Oda a la Belleza*, *Sacra Armonía*, *Canto Verbal*, *Ave celeste*.

En su otra manera, que podría ubicarse cronológicamente en los últimos diez años de su vida, la poetisa se desprende del repertorio de sus altisonancias verbales y del énfasis literario de los temas, para adoptar un tono y un lenguaje mucho más sobrios, sustantivos y propios; el contenido lírico se torna asimismo más humano, auténtico y esencial. Expresiones de esta profunda evolución estilística —aunque en diverso grado— son *Los desterrados*, *Barcarola de un escéptico*, *El ataúd flotante*, *Invocación al olvido*, *Elegía crepuscular, desde la celda*, *El regreso*, *Fantasía del desvelo*, *Único poema*, los que, en verdad, integran la parte valiosa y perdurable de su obra, no siéndolo la otra, anterior. Dejar establecida esta discriminación, de estilo y de valores, es lo que mayormente importa a la apreciación de su obra.

II. Esas dos épocas o estilos de su poesía, corresponden a un paralelismo de hecho, en su vida. Hay en su biografía dos grandes etapas subjetivas, dos estados de alma, manifestados también en su actitud exterior. Los versos enérgicos y ampulosos de la primera, trasuntan su soberbia intelectual de virgen olímpica (walkiria, más que Diana) (1), la plenitud feliz de sus sueños de grandeza, la magnífica egolatría de su genialidad, y en años que, literariamente, eran para ella triunfales, soberana de los salones, los proscenios y las revistas. Esta etapa culmina evolutivamente, en su culto de un idealismo estético absoluto, desprecio y desprendimiento de lo humano, tal como se expresa en las ya citadas *Oda a la Belleza*, *Canto verbal*, *Ave Celeste*, *Sacra armonía*, poesía abstracta. Luego, misteriosamente, sobreviene su derrumbe, el de su orgulloso imperio estético y verbal que parecía tan fuerte, como roído internamente por “quién sabe qué larvas metafísicas.” —cual dice en *El ataúd flotante*— y trocado, como en un despertar, en desolación y amargura de la tierra; sucede el tránsito dolorosísimo de su sueño walkírico de la víspera a la miseria de la humana criatura, el quedarse desnuda de toda su soberbia armadura literaria, el hablar desde el fondo de su derrota, que, sin embargo, es, para su poesía, el verdadero triunfo, su encuentro consigo misma y con su auténtica voz. Esta etapa tristísima de su vida, de la que datan sus mejores poemas, coincide asimismo con el eclipse de su estrella en el ambiente intelec-

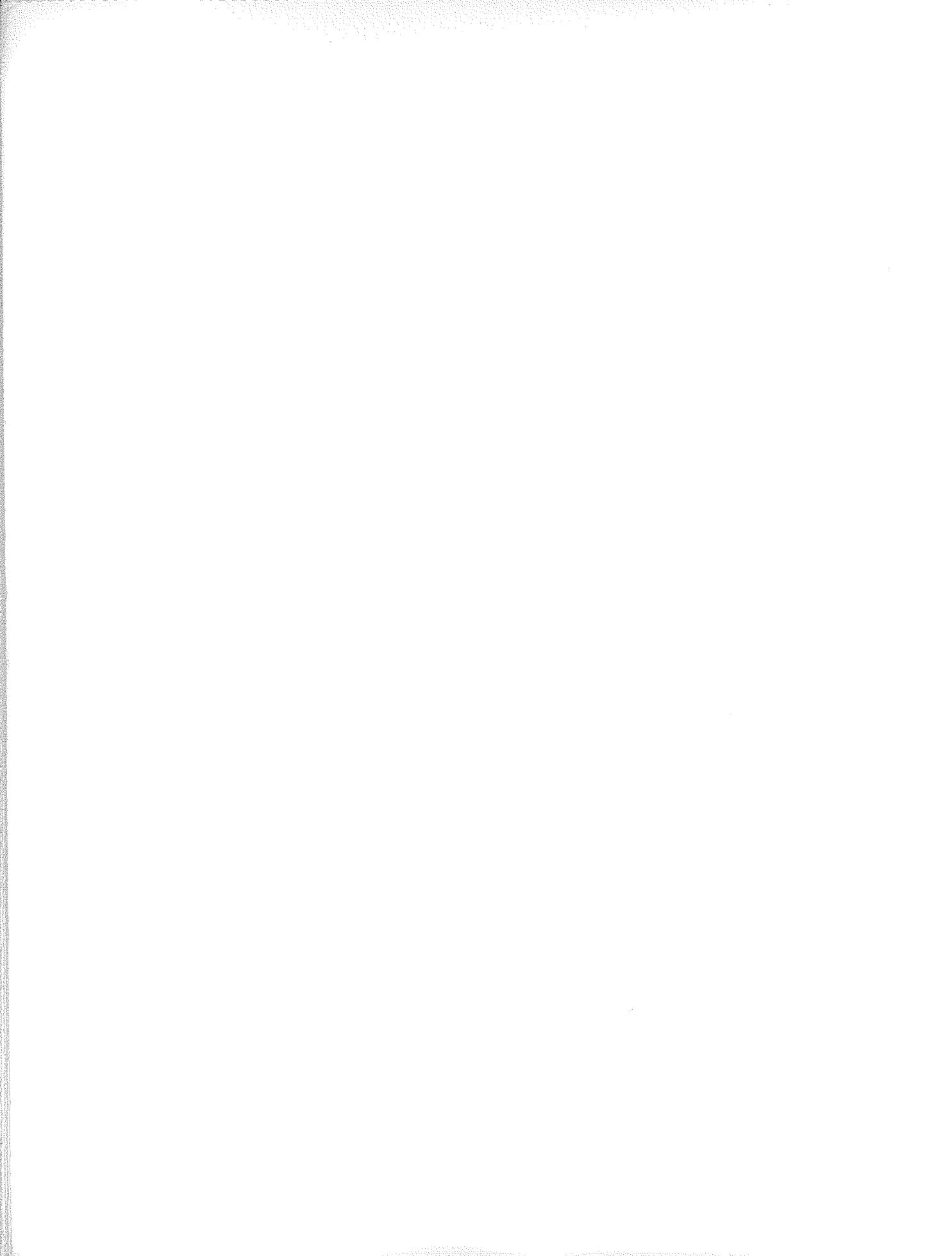
(1) El símil wagneriano, luego tan usado, tiene allí su origen y su función.

tual, pospuesta por el brillo de las poetisas eróticas, llegadas en pos suyo, y en torno a las cuales se concitaba el coro de las alabanzas (y lo mejor de su obra, era lo menos conocido).

En ese capítulo nuestro de 1930, a que aludimos, falta determinar los factores extrínsecos de orden puramente literario —es decir, aparte de la propia vivencia anímica de la poetisa— que han podido influir en esa evolución de su estilo, si bien, probablemente, se relacionan con la evolución general de la lírica hispanoamericana en el trance post-modernista. Falta también determinar allí el orden en que esa evolución se ha cumplido, de acuerdo con la cronología de sus poemas, previa fijación de ésta, ya que en el libro no se dan fechas y ambas formas están mezcladas. Doble tarea, documental y analítica, que otros han de intentar, deseamos que con fortuna. Sería también motivo de estudio, que allí falta —interesante sobre todo para la comprensión de la personalidad, no tanto de la obra misma— saber hasta qué punto la autora tenía conciencia estética de esa diferencia de estilo y de valores dentro de su propia poesía. Al no haber establecido, en su autoselección, separación alguna de ambas categorías, al mezclarlas sin distingo alguno temático ni cronológico, parecería también haber confundido un poco sus valores (pues, no importaría tanto la diferencia formal de estilo si ella no implicara la más profunda de calidades poéticas, que es lo realmente importante). Lógicamente se piensa que, al entrar su poesía en ese segundo y más alto plano estético, hubiera debido desprenderse de aquella producción anterior, de lenguaje ampuloso y sustancia meramente literaria; y si la incluía en su libro, por razones de fidelidad a su historia, haberla separado, al menos, de algún modo, de la otra. Al no haber ocurrido nada de esto, queda planteado el problema. Tal vez pueda hallarse la respuesta en un mayor conocimiento ulterior de sus papeles, si los hay.

III. El sentimiento religioso, —y aun, de modo más concreto, el catolicismo, que ritualmente profesaba la poetisa—, no aparece en su poesía, en ninguna de sus formas. Tal ausencia es mayormente extraña en la de su última época, por ser la de su lirismo más profundo y auténtico. Al contrario, es precisamente en ésta, donde se expresa un trágico pesimismo, desesperanza y soledad, estado de alma esencialmente opuesto al religioso. Es admisible que no hubiera querido escribir poemas de tema o de tono religioso, pero no lo es esa total ausencia de fe que hay en el fondo de su poesía, esa negrura del más allá, ese vacío de todo consuelo, esa desolación metafísica, cuyo verdadero nombre es la nada. No cabe la fe, allí

donde la muerte es sólo “un largo sueño, —sin clave y sin fulgor de redenciones”,— como en *El Regreso*”. —Ciento que anda por ahí— en *Los desterrados* —un “Dios de las misericordias— que los destinos amparas...” ; pero esa invocación aislada, peregrina, más parece un grito de desesperación que una convicción teologal. —¿Cómo separar, pues, en términos tan opuestos, la doctrina religiosa de la persona y el pesimismo desolado de la poetisa? Ello induce a admitir como más verosímil la hipótesis de que su catolicismo fuera sólo formal; no ciertamente por convencionalismo, insospechable en carácter tan libre, sino por situación dramática de conciencia, en la búsqueda de la fe; una de sus angustias secretas, tal vez la mayor, que no dijo en sus versos. De todos modos, este problema —no literario— pertenece por entero a la biografía, no a la crítica; a la crítica sólo atañe la obra; y lo que no está en la obra no existe—. En fin, recordamos que el mejor homenaje que ella puede ofrecer no es el del ditirambo, sino el del rigor. Tal la disculpa de estas concreciones.



# *MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA*

por

M. B. A. MENDILAHARSU

CUANDO María Eugenia Vaz Ferreira estaba aquí, nosotros vivíamos en un constante desvelo para que ella no perdiera su ilusión; porque su ilusión en los seres y en las cosas del mundo era frágil y temblorosa como una pequeña luz en el viento.

Ella había dicho:

*Yo quiero un vencedor de toda cosa,  
invulnerable, universal, sapiente,  
inaccesible y único.*

Para mantener viva esa ilusión suya, ella había trazado para sus elegidos, quizás subconscientemente, una línea de vida siempre en marcha de superación. Esta línea infranqueable, sería densa en contenido para colmar su anhelo en el tiempo. Este camino del hombre sobre la tierra sería pródigo en profundidad de espíritu, inteligencia, humanidad, estética, pureza y fineza imponderables y dignidad elevada al grado más alto.

Su sueño iba muy lejos. Por eso, alguna vez, la vimos contemplar con mirada melancólica y leve sonrisa escéptica, aunque misericordiosa, los inevitables derrumbes de sus siempre futuros ídolos. Pero, milagro-

samente, el camino de vida que ella ansiosamente buscaba para los otros, lo siguió ella misma sin saberlo, y sin claudicación de ninguna clase, hasta su muerte.

La conocimos de cerca. Supimos de su vida ajustada a la ley perfecta de la libertad cristiana y admiramos su victoria sobre sí misma. Su obra literaria pudo ser más grande o más fecunda de acuerdo a su extraordinaria capacidad mental y a su fuerza creadora pero deliberadamente no lo quiso. No quiso escribir más de lo que dejó escrito. No pudo decir lo que no quería decir. Su secreto fué impenetrable para nosotros. Su pureza y su fineza imponentes permanecieron desconocidas para quienes no tuvieron sensibilidad para comprenderlas.

Su calor de humanidad lo comprobamos, día a día, al ver su convivencia con los seres humildes. No en actitud protectora, como lo hacen muchas otras mujeres, sino compartiendo la vida con ellos, naturalmente, en la comunidad y con la generosidad que lo realizaron los primitivos cristianos.

Tuvo una cátedra de literatura y un alto cargo en la Universidad de la República, cargos que mantuvo a la altura de sus excepcionales condiciones; pero más de una vez le oímos decir que si por circunstancias adversas no pudiera seguir en el cumplimiento de esas obligaciones, estaría dispuesta a realizar la tarea más humilde para no recibir retribución alguna sino a cambio de su trabajo. Y nosotros decimos a cambio de su trabajo y de su inadaptación, y de su insomnio, y de su angustia...

"L'homme dépasse infiniment l'homme" dice Pascal. Así la humanidad trascendida de María Eugenia —acaso la nostalgia de Dios— hizo que su vida no fuera capaz de permanecer mucho tiempo en la tierra.

En una de sus últimas salidas, por las calles de Montevideo, se dirigió a una casa donde se encontró con una puerta oscura, desgraciadamente cerrada. Para no hacerla sufrir más no se le dijo el por qué de esa clausura. Poco tiempo después su alma habrá encontrado otras puertas, muy altas, que se abrieron jubilosamente a su llegada.

La ausencia de María Eugenia Vaz Ferreira ha creado su presencia, continua y translúcida, entre nosotros.

Tal fué el poder de su paso por el mundo.

# *MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA Y LA EXPERIENCIA POETICA*

por  
ESTHER DE CÁCERES

ESTE otoño, con su luto dorado, con sus mares profundos y melancólicos —que hablan al alma— nos ha traído la presencia de la poesía y el ser de María Eugenia Vaz Ferreira; algunos acentos de la poesía y el ser de María Eugenia Vaz Ferreira.

¿Recordáis sus cantos de amor, los poemas románticos en que dijo dulces lágrimas, “impromptu sentimental”, “furtivo momento” en que

“la abeja liba la rosa  
y al aire tiende sus alas?”

¿Recordáis, sus amigos, aquella figura suya, el color de sus ojos tristes, el tono de su voz acontraltada; las violetas que muchas veces vimos vivir y morir sobre el terciopelo azul de su vestido, junto al corazón de aquella mujer honda y dulce como el otoño?

Pero otros tonos tienen estos días de mayo. Recordamos la tarde en que la dejamos ya sola entre los graves cipreses que siguen custodiando su sueño. Son los tonos graves y majestuosos: silencio, mármol, terciopelos más hondos; aire desolado; cielo sostenido por árboles funerarios. Y esos tonos también nos recuerdan a otra María Eugenia, y a otros cantos de su isla. Una María Eugenia llena de majestad, sombría, alta y sola; unos cantos graves y marmóreos por cuyos dentros corre, como el fuego en estos árboles funerarios, en estos árboles del otoño, en estas flores inten-

sas de mayo, una sangre ardiente y solitaria, en la que nace la grave voz; en la que se sustenta aquella criatura herida, requemada por una sed que nunca se amortigua.

Y en estos dos costados del otoño, junto a la silenciosa sangre de los prodigios del otoño, recordamos a María Eugenia como una experiencia poética viva por siempre, nutrida en el lagar del otoño, y desplegada a través de inmortales días sin tiempo y sin color.

Esta experiencia vivió María Eugenia. Esta experiencia aprendimos los que nos acercamos a su ser y a su poesía.

Tiene esta experiencia varios fundamentales planos. Quizá el más importante es aquel en que se advierte como lección muy grave la relación necesaria, fatal, entre la Poesía y el Ser, el carácter ontológico necesario a la gran Poesía.

Sabemos que la verdadera poesía está fundada en el ser y en sus experiencias más profundas. El buen sentidor de Arte sabe siempre esta relación, y en ella encuentra la clave mejor para juzgar sobre la autenticidad y grandeza de la obra poética. Por este carácter de testimonio, de revelación del ser profundo, se diferencia esta poesía verdadera de la literatura, del artificio, de la máscara frívola, de la imitación más o menos ingeniosa de la retórica buena o mala.

Los cantos de María Eugenia pueden ilustrar bien esta lección sobre experiencia poética. Nada hay en sus versos que no esté fundado en un saber austero. Lo que a ellos llega —noches, auroras, crepúsculos, estrellas, flores, surtidores; la cara de un ser; árboles y nieve; lágrimas y adioses—; todo ha sido vivido profundamente; todo ha sido conocido a través de todo el ser y luego ha sido transfigurado, convertido en sangre y alma de la que canta y, al fin, convertido en los medios expresivos de la que canta. Y a través de este proceso misterioso y arduo, la noche, las flores, los árboles, la nieve y las lágrimas se conservan fieles a su lejano ser, a su ser primigenio, tal como los vió la artista en la sorpresa de su primer encuentro con ellos.

La distancia que va de estos elementos objetivos a su presencia enriquecida y trascendente, cuando aparecen en los poemas, es una distancia exacta, de precisa y sutil medida. Esta distancia breve e inmensa, pero sobre todo justa, significativa, va de lo anecdótico a lo categórico, de lo real al símbolo; y un aire nuevo, un mundo nuevo se crea alrededor de palabra y evocación: es el mundo único, original, creado por el poeta; el nuevo acento que da a los nombres y a las cosas; la fuerza por la cual este árbol, esta noche, esta nieve, esta ráfaga y este cedral de flores, son nuevos, solos, semejantes a toda una tradición de árbol, noche, nieve,

ráfaga y flores; pero absolutamente nuevos, con una significación cerrada en sí misma; recreados en fin y dotados de una vida nueva, tal la que se da en los bellos versos de aquel *Nocturno*:

*¡Arbol nocturno, alma mía  
sólo mía y solitaria...  
Cubierto estás por la nieve  
de una noche triste y larga!*

*Por eso si te sacude,  
alguna amorosa ráfaga,  
en vez de un cendal de flores  
cae una lluvia de lágrimas.*

Unido a este carácter ontológico y abstracto de la poesía de María Eugenia está la coexistencia que en ella podemos advertir de dos elementos que parecerían excluyentes. Inteligibilidad y oscuridad hay en *La Isla de los Cánticos* y por esa coexistencia los versos viven en un aire de verdadera Poesía. Encontramos en estos poemas aquella claridad que caracteriza a la gran maestría —“la claridad difícil”, que no es la que viene de la ignorancia— —palabras empleadas de modo prosaico, como simples signos e ideas—; ni la claridad que viene de la ingenuidad —como en el caso de la poesía popular—; ni la que se relaciona con la abundancia y con la profundidad de ideas filosóficas y religiosas unidas al genio poético. Mostrándonos estos modos de la claridad fácil ha llegado Raïssa Maritain a decirnos la relación entre claridad y oscuridad como secreto solo de un mismo poema. Dice el texto de Raïssa:

“El sentido inteligible es siempre necesario al sentido poético. El sentido poético no es el sentido lógico, y el poema nacido en la oscuridad del recogimiento es necesariamente oscuro en cierto grado. Sin ser incompatible con el sentido inteligible, esta oscuridad subsiste en toda poesía verdadera, como *el alma de la poesía*. Pero hay muchas clases de oscuridades. Entre la poesía inteligible de un Virgilio o de un Baudelaire y el no sentido querido por sí mismo de ciertos textos surrealistas, se encuentran todos los grados de la inteligibilidad y de la oscuridad” (*En Fronteras de la Poesía*).

A veces, la claridad del poema de María Eugenia coincide con la oscuridad entrañable del sentimiento.

*“Señor, te diré que la sabrosa belleza  
de esa tu carne pálida me hace llorar de amor”.*

(“Emoción Panteísta”.)

Otras veces la claridad va unida a un misterio profundísimo, apenas sugerido por rasgos estilísticos. Y es "Único Poema". Por su claridad hecha de orden, de medida, de palabras dibujadas y lúcidas, de imágenes concretas, se compensan en él todos los riesgos del tema: el riesgo de la "poesía filosófica" en que María Eugenia no cae; el riesgo de la visión turbada por las lágrimas; el riesgo de una rotura de la línea melódica a causa de la angustia inherente al tema; y claridad y misterio cantan en "Único Poema" un solo canto hondísimo.

\* \* \*

Pero junto a estas lecciones esenciales de la experiencia poética en María Eugenia Vaz Ferreira, hay otras: la importancia que la Música tiene en su creación; la independencia con respecto a escuelas y a modas literarias; la búsqueda de su propio estilo, con un sentido de adecuación estricta, lo cual se puede estudiar muy bien si se atiende a las variadas formas con que trata los diferentes temas; la aptitud heroica, ejemplar, con que renunció a cantar otros temas, quizá por no sentirlos ligados a su vocación poética.

Y, sobre todo, en tal experiencia se incluye esta gran lección definitiva: al valorar la obra de María Eugenia se requiere una voz más íntima y recogida; se requiere que haya un ámbito en donde esta historia tan pura, original y lúcida pueda ser dicha y recibida como cuando de poemas se trata porque, en razón de esa calidad pueden afirmarse aquellas palabras de Juan Parra del Riego sobre la artista de *La Isla de los Cánticos*. Como si esa vida y esa poesía fueran sólo accesibles a ojos y corazón de los poetas verdaderos, dijo el creador de los Polirritmos:

"Oh, la intensa mujer y la fina y profunda poetisa que es María Eugenia Vaz Ferreira! Oídlo bien, señores de las copiosas y tercas orejas de eruditos: no quiero escribir por ella, ¡quiero cantar por ella!"

.....

"Yo confieso que mi alma se moriría de vergüenza si hubiera pasado al lado de tal mujer, aunque sea con un ceñido propósito bibliográfico, sin haber dejado una más honda huella de fuego. De fuego, es decir, de calor de espíritu, de eso que es más divino que la misma inteligencia y que acaso es lo único seguro y vencedor que se lleva el hombre en su destino extraño por la tierra" (En *Antología de Poetisas Americanas*).

Ese solitario fuego del espíritu se enciende en la celebración de María Eugenia Vaz Ferreira. La experiencia poética que ella realizó y que asoma su noble cara en su vida y en sus poemas, es la que puede hacernos ca-

paces de saber ese fuego y de hacer que con él ardan, en alto amor, las maderas misteriosas y fragantes con que este otoño ha dicho sus signos; y entre ellos, este signo lleno de encanto y trascendencia: ¡Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira!

Así como cuando ella vivía realizaba ese difícil arte de paso alterno entre soledad y entrega a los demás; así como siendo tan amiga, tan generosa en voz, en canto, en gestos nobles y en mirada profunda, daba la impresión de un ser solitario de pureza intocada, así sus poemas, con su inteligibilidad y su oscuridad, con su "claridad difícil", con su ir y venir de la realidad al sueño, de lo concreto a lo abstracto, quedan siempre solos, inaccesibles, altos como las estrellas. Y esta distancia mide su grandeza, su poder, su ideal esencia.

En *La Isla de los Cánticos* está para siempre María Eugenia afirmando su bella alma inmortal, vencedora, al fin, sobre toda desolación y toda melancolía, sobre todo arduo orgullo. Pues aquella voluntad heroica que le hace decir en "Resurrección" "quiero" repetidas veces, con una fuerte y apasionada lucidez,

"*QUIERO tenderme en éxtasis beato*

• • • • •  
*QUIERO que el surtidor abra sus labios  
junto a mi oído*

• • • • •  
*QUIERO juntar a la sonante boca  
mi nebulosa trágica de tedio".*

aquella voluntad heroica lleva a María Eugenia a vencer sobre vida y muerte. Hace de su poesía —dolorosa, angustiada, conflictual— una afirmación del ser, poderosa e indeleble, ya se diga según metales ardientes o según los tonos suaves que recuerdan la seda de las flores frágiles. A esos metales ardientes, a esas flores frágiles y tenaces, responden hoy redobles gloriaos. Y también una íntima seguridad, dulce como las flores, "oscura como el sentimiento", lúcida como *La Isla de los Cánticos*, con que se celebra la poesía y la vida de María Eugenia y su soledad gloriosa, su presencia inmortal.

*Días de celebración de María Eugenia  
Vaz Ferreira, en Montevideo, 1954.*



# *CONCIENCIA ESTETICA DE MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA*

por  
SARAH BOLLO

MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA es la primera mujer que en el Uruguay, a fines del siglo XIX y principios del XX, se expresa en poesía con acento personal y en lenguaje literario digno de recuerdo. Otras habían ensayado el lenguaje literario de manera tímida o poco brillante pero ella pudo plasmar en algunos poemas, que aparecieron luego en ocasión de su muerte en 1924 en su libro: *La Isla de los Cánticos*, sus sueños, sus esperanzas y sus tristezas.

Notable por el tono elevado de su inspiración, no lo es menos por la profundidad de sus sentimientos y por la dignidad de sus actitudes poéticas. Jamás buscó la popularidad, jamás ensayó temas con qué halagar a la multitud, jamás presumió actitudes ni sentimientos que rebajando su dignidad de mujer la presentaran como actor ante el aplauso o como integrante del séquito de los poderosos.

Cultivó la soledad y el apartamiento con verdadera vocación y su poesía se revistió de una majestad, de una belleza, de un decoro que en el Uruguay ninguna otra mujer ha tenido. Así emana de su poesía un hálito de sentimientos trascendentales y metafísicos en que la poetisa, acercándose al pensamiento de la muerte, de la vida, de la naturaleza, del amor y del destino, expresó genuinamente su alma con acento de confesión y de verdad, más allá de toda simulación y cortesanía, libre de todo deseo de agradar, firme en su idea y pura en sus sentimientos.

Sus poemas sobre la estética son un núcleo muy importante de su libro *La Isla de los Cánticos* y señalan una etapa en el arte literario del Uruguay. La *Oda a la Belleza* presenta a María Eugenia Vaz Ferreira como un espíritu platónico y expresa el sentimiento espiritualista que dirige sus estímulos y sus vuelos hacia la conjunción de las fuerzas terrenas con las inspiraciones ultraterrenas en una grandiosa ambición metafísica.

Así se expresa la poetisa:

*Eres accesible,  
eres pasiva y sola,  
sencilla y sobrehumana;  
no inspiras, no padeces  
el dominio imperial de la materia  
ni la sensible turbación del alma.*

Los pensamientos tan admirablemente expuestos en esta oda vuelven a expresarse diversos en su forma pero coincidentes en su fondo en el poema *Sacra Armonía*, en que exalta el placer glorioso de la armonía que se reviste de una pátina "inmaterial y mística, misteriosa, dolorosa y profunda". Revela aquí la raíz de su canto, raíz secreta de profundo movimiento, que obedece a solicitudes de lo alto y de lo hondo, "despertando de su sueño el secreto de la entraña recóndita".

Denuncia sus ambiciones de perfección y de inmortalidad en que apoyándose en la fantasía plasmará en cantos de acento levantado sus anhelos y sus esperanzas. Y sabe decir con magnífico lenguaje cuáles son sus instrumentos poéticos que a la vez aúnan los ritmos vencedores de la musicalidad y las gamas esplendentes de los mundos plásticos en un triunfal despliegue de posibilidades:

*Ob los conquistadores  
entre el eco de las ondas sonoras  
y la fulguración del arco iris...  
Su exaltación gloriosa y palpitante  
en los sublimes juegos  
con la rosa de la policromía  
y con la lira magistral del verbo.*

.....  
*Cuando  
surge la nueva gracia  
con vibración de rumorosas cítaras  
o con serena majestad de estatua.*

Intenciones del Parnaso y del Simbolismo, fuertemente unidas a una raíz poderosamente romántica acusan aquí su linaje musical o plástico naciendo de la "exaltación gloriosa y palpitante". Sabe esta poetisa de dónde nace, hacia dónde va, qué busca. Es extraordinariamente lúcida en los principios de su arte y en las ejecuciones de su obra que cumplen con firme exactitud los sueños de su estro.

Su arte tiene un fuerte impulso de anhelo fáustico, anhelo de universalidad, como dice en *Ave Celeste*:

*De toda resonancia la vibración perciba  
Sobre su espejo armónico tu carne siempre viva.*

Pero a la vez expresa su deseo de elevación en un movimiento depurador de su canto en que sólo puede parangonarse a ella en el Uruguay Delmira Agustini, cuya inspiración fué extraordinariamente sobrehumana a la vez que encendida en fuentes humanas. María Eugenia dice magistralmente:

*Todos los surtidores dirán su fantasía  
en el immaculado crisol de tu armonía;  
crisol hospitalario de purificación  
que hace al reflejo diáfano y melodioso al son.*

Potente espiritualidad la sostuvo en todos los momentos, inmaculada sobre los más brioso arrestos de la inspiración, imantada de ensueños su alma, alejada de impulsos espúreos, sin el arrebato del deseo pero con la fuerza del entusiasmo apolíneo. Y así en *Canto Verbal* saluda a la palabra, su hermosa herramienta trocada por su ensueño en joya irisada y melodiosa, palabra que:

*tienes la magia  
de sabiamente trasmutar tu forma  
y ajustarla a la loca trashumancia  
de la maravillosa ánima viva...  
Oh profunda, variante y fugaz,  
que floreces en vetas luminosas  
perfumadas de esencia espiritual.*

Y dice cómo los más puros momentos de su vida, los más intensos, los más inefables y triunfales los debe a la consecución de sus ideas artísticas, a la fruición del goce estético que en su alma despierta el rayo de fuego.

María Eugenia Vaz Ferreira perteneció al movimiento modernista que tuvo auge en el Uruguay entre 1900 y 1915. Antes de esa fecha alguna

obra de Reyles y de Rodó ya había sido plasmada según el nuevo estilo, pero es después de 1900 cuando aparecen en nuestro país las mejores producciones poéticas de los nuevos, Julio Herrera y Reissig, Álvaro Armando Vasseur, Horacio Quiroga, Delmira Agustini y otros. María Eugenia Vaz Ferreira rehuía la publicación de libro como temerosa de la popularidad pero en diarios y revistas dejaba conocer sus producciones.

El movimiento modernista en el Uruguay acusó una marcada alianza de profundidad metafísica con impulsos sensoriales, lo que hace a esta tendencia muy atrayente y más profunda que en otras partes de América.

Acaso esa dualidad de planos de inspiración debe atribuirse, a lo menos en lo que significa el elemento metafísico y la fruición por el misterio, a la influencia de Edgar Allan Poe, el gran poeta norteamericano, que en esa época fué traducido al español y publicado en Montevideo por Álvaro Armando Vasseur. Poe fué muy leído por nuestros poetas e influyó profundamente en Herrera y Reissig, Vasseur, Delmira Agustini, Horacio Quiroga y María Eugenia Vaz Ferreira.

En nuestra poetisa, que había estado tempranamente influída por la tendencia becqueriana, de expresión espontánea y breve de los afectos, como en *Aspiración*, *Árbol Nocturno*, *Vaso Furtivo*, *Miraje*, *El Mensajero Derrotado*, *Vía Secreta*, *Beatitud* e *Impromtu Sentimental*, se produce entonces una sensible transformación en la plasmación de sus cantos. Cae bajo el hechizo de la musicalidad que tanto fascina en Poe, como para provocar en Francia cuando fué conocido por las traducciones de Baudelaire, la escuela simbolista.

María Eugenia siente entonces más que nunca el estímulo de la estructura musical que va a dar a su obra algunos poemas supremos, como *Barcarola de un Escéptico*, *Serenata*, *Desde la celda*, *Elegía Crepuscular* y *Único Poema*. Se advierte en estas páginas varias características simbolistas, originalmente acuñadas. Musicalidad, hechizo rítmico, vaguedad y tenuidad de expresión, hálito de misterio y de ensueño, exotismo de naturaleza de lejanos horizontes, éstas son modalidades de Poe que aquí se sienten.

Pero a la vez nunca es la poetisa más ella misma que en estos poemas porque ellos verdaderamente interpretan su alma triste y nostálgica, enamorada de la soledad, herida por el desencanto y ansiosa de verdad, eternidad y absoluto. En la expresión del amor, esta poetisa se muestra muy espiritual, inspirada en altas aspiraciones del alma, dueña de un léxico que lleva la huella refinada de la delicadeza romántica y que se aleja casi por completo de todo motivo sensorial o instintivo. Así compone *Balada de las Dulces Perlas*, *El Cazador y la Estrella*, *Tu rosa y mi Corazón*, *Voz Beata* y *Serenata*. Amor nostálgico y dolorido, con ecos de ausen-

cia y de ternura, que surge del recuerdo y habla de alma a alma. Gran espiritualidad predomina en estos poemas, delicados, tiernos y puros.

En la visión de la naturaleza, la poetisa se inspira en paisajes exóticos, nocturnos y marinos, de amplios horizontes y soledades majestuosas. Ama las horas crepusculares y nocturnas, sabe descifrar el secreto de las cosas y sentir la palpitación de todo lo vivo oculto en las sombras. Su poesía tiene un fondo de misterio panteísta en que se vislumbra la transformación de todas las formas como en la idea bergsoniana.

El mundo de María Eugenia es de relieves fugitivos y cambiantes con leves toques de púrpura, oro y azul. Espuma, nube, humo, ola, chispa, canta a todos los elementos que viven una hora y se pierden quebrando sus perfiles hacia nuevas modalidades. De aquí la sensación de quimera y de ensueño que dan sus poemas. Esta evanescencia es netamente simbolista, opuesta a la tendencia parnasiana de plasticidad y nitidez de formas y colores. En su poema *Vaso Furtivo* expresa su preferencia por lo huidizo y mudable.

Pero donde plasma su mundo soñado y su paisaje interior es en *Elegía Crepuscular* en que crea un poema inolvidable. Vuelan sobre estas estrofas musicales las brisas del crepúsculo en las horas del ensueño. Si Verlaine logró expresar la nostalgia del alma en su célebre poema de la lluvia sobre la ciudad, no ha conseguido menor proeza nuestra poetisa. En él se expresa la exótica sed de panoramas, la pena sin causa que revela la dolorida condición humana herida de ensueños inalcanzables, el deseo panteísta de confundirse con la naturaleza para lograr la paz espiritual. Música leve y sutilmente suspirada, matices delicados ágilmente solitarios, apenas diluidos y pronunciados sobre las líneas evanescentes y distantes. Selvas, océanos, grutas, ráfagas. Paisaje de continente salvaje todavía y de abruptas soledades. Bastaría este poema para que María Eugenia Vaz Ferreira no pudiera nunca ser olvidada.



# *ESPIRITUALIDAD CREADORA*

por  
ÁNGEL RAMA

## **REALIDAD Y SÍMBOLO**

La frase de Amiel que tuviera tanto éxito, "El paisaje es un estado de alma", llamó la atención en su momento sobre esta verdad revelada por la poesía desde mucho tiempo atrás. Permitió comprender que un artista no sólo nos revela íntegramente su alma en la elección de sus temas, en el tratamiento a que los somete, en su meditación lírica, sino también en el ambiente físico por el que se siente atraído.

Ese fragmento del mundo, —bosque, río, atardecer— que aparece una y otra vez como un punto de apoyo en la obra de un creador, que se instaura en el sitio de honor de su visión de la realidad circundante, para dominarla y teñirla con sus rasgos peculiares, nos ilumina con viva luz la modulación última de su espíritu. Merced a esa parcial y distinta expresión de la naturaleza, el artista comulga hondamente con ella, se adentra, tras una de sus múltiples apariencias, en su esencia.

Pero en ese intento de apresar tras una de sus plurales máscaras el significado esencial del mundo en que está sumergido por todo el tiempo de su vida, aspira en verdad a captar su propio misterio proyectado como un *tú* animador de la materia que es simultáneamente el *yo* que no puede verse a sí mismo y se mira en su sosías. No es este el caso del *tú* de la relación amorosa que por definición es siempre, a pesar de todas las afinidades, un otro radicalmente distinto. Aquí el *tú* es una materia, un estado

del mundo, aparentemente huero de contenidos significantes, que les son otorgados por el *yo* merced a una directa emanación emotiva. Y por ella adquieran su carácter fundamental: adquieran una forma.

La elección involuntaria —fatalidad de un alma que busca sus iguales— actúa como un espejo que refleja su imagen secreta, aquella que se desviste del hábito igualitario que usa cotidianamente para ofrecerse en la relativa individualidad de la desnudez. Esta elección nos permite apresar fugazmente el gesto íntimo de la entrega amorosa. Son las nieblas y las mujeres de piedra becquerianas, el bosquecillo galante de Rubén, la tarde mortecina sobre el campo de Machado, el lujurioso crepúsculo de Julio Herrera, la alcoba de Delmira.

Pero, ¡curioso espejo indeciso y engañador! Este retazo del mundo amado por el poeta, tangible realidad en que se apoya, sólo existe por obra de él. No estaba antes en ningún lado y carecía de existencia; él lo ha descubierto, creado enteramente hasta en sus detalles nimios, para sí y por lo tanto para nosotros. La realidad exterior a la que fatalmente se ve arrastrado, es realmente un espejismo de sí mismo, pero por eso mismo posee intensidad viva y concreta: en ella puede recogerse, distender su espíritu y sentirse ya no dentro de sí, solo, enclaustrado, sino en una exterioridad ajena y suya a la vez, que lo rodea, lo ampara, y sobre todo le responde.

Hay elección y creación fatales, que no se gobiernan por un lógico determinarse, sino por un oscuro, casi indiscernible impulso del alma. De este modo el poeta está dentro de esa realidad en una situación contradictoria: es su creador y su criatura. Inventa la realidad y es seducido por ésta, cree encontrar un otro y se encuentra a sí mismo. Claro está que a veces, por este camino, encuentra algo más, inesperadamente: Dios.

Incluso podríamos agregar que cuando el poeta no crea su parcela de realidad, cuando sabemos que existía, idéntica y antes, no estamos en presencia de un auténtico creador, o contemplamos sus ejercicios retóricos aún no definitivos. Hay otros casos, y a éstos pertenece la lírica de María Eugenia, en que el poeta ensaya durante años ciertos territorios poéticos que no alcanza a madurar y son anulados por la aparición de aquellos definitivos en que se trasuntará su voz auténtica.

Cuando el poeta vuelve hacia atrás la mirada y contempla las realidades que han ido jalonando su vida poética, halla en ellas un imprevisto valor simbólico. Son algo más que simples creaciones literarias o hallazgos de una realidad desconocida hasta entonces, que el poeta ha hecho entrar en la historia. Son condensaciones estéticas de profundas experiencias vivas, y las formas de la realidad que descubren y encubren amoro-

samente, se han transmutado en símbolos. Absorben vida y sirven como índices de una revelación nueva del significado del hombre y de su lucha en el mundo. No todas sin embargo contienen idéntica honda de penetración viva, y las hay que registran superficialmente sempiternas experiencias del hombre elaborados a través de los siglos; en tanto que otras significan un esfuerzo de superación de lo ya obtenido y la expresión de una auténtica experiencia personal que rebasa los límites del individuo en que se ha producido y generaliza a todos los hombres un modo del comportamiento secreto del universo. Las realidades aludidas por el poeta son, sencillamente, formas estéticas, y, como tales, centros de irradiación de contenidos espirituales. Su presencia en cualquier texto es fuertemente dinámica e iluminan el desarrollo poético, otorgándole esa calidad que no está en las palabras ni en las imágenes o ritmos, y que proviene del sustento espiritual que lo anima.

En un momento de su vida María Eugenia sintió claramente echadas las cartas definitivas de su experiencia humana y lírica, y volviendo la mirada atrás pudo contemplar su historia. Vió que una aventura singular del espíritu se había desarrollado a través de esos centros radiantes, y halló en cada una de sus intuiciones de la realidad, la condensación estética de una etapa de su aventura. Pero si mira hacia atrás es porque ya no quiere ni puede mirar hacia adelante, porque siente cerrado un ciclo único, en que está su vida y todo lo que de esa vida pudo surgir para un lirismo absoluto. Escribe entonces *Sólo tú*, por donde se despliega la sucesión de símbolos, a los cuales va adherida sin cesar la vivencia de la precariedad temporal, hasta concluir con el de la noche profunda donde se acoge definitivamente.

El poema debe vincularse a *Historia póstuma*, porque ambos se nos presentan como resúmenes retrospectivos de una vida ya terminada. Esta actitud de abandono total de la vida que en los dos poemas encontramos en la raíz de su creación, refrendan la convicción que siempre tuvo el poeta de su naturaleza póstuma.

La oscuridad que fué cayendo sobre su nombre y obra en los últimos años, el olvido a que se sintió constreñida por parte de sus contemporáneos que seguían con admiración nuevas voces poéticas, y el silencio a que voluntariamente se condenó dejando para después su libro único y acallando su creación poética, acrecentaron en ella la sensación de que sólo póstumamente podría oírse su voz. Así fué realmente y muchos años se necesitaron para rescatarla del olvido en que cayó, incluso después de su muerte. Pero el presentimiento de su naturaleza póstuma debe vincularse, como elemento dependiente, a la noción de esperanza que podemos ras-

trear en parte de su obra y que irrumpen con violencia en la más dura y cerrada experiencia de la noche absoluta. Una esperanza que se mantiene tercamente contra las evidencias racionales que en el poeta anuncian su necesaria extinción. Esa esperanza de resurgir póstumamente por su poesía, está atada y es simple emanación de otra dramática esperanza, la que pertenece a sus convicciones religiosas, de las que apenas hay vislumbres en su obra porque el tema, que le obsesionaba como ha confesado muchas veces, no surgía verdaderamente dentro de su lirismo.

Es forzoso aproximar ambos poemas porque recogen una misma historia y la cuentan con palabras muy semejantes. Pero en tanto *Sólo tú* se limita a registrar los distintos símbolos por que pasó la vida, señalando entre ellos uno más permanente que los otros, una forma más absoluta que es la de la noche, *Historia póstuma* le otorga a ésta, carácter definitivo, y con ella cierra el ciclo de la aventura lírica: más allá está *la paz de los sepulcros*.

El poeta traza en ellos su historia inmersa en la poesía, y en ambos casos su desarrollo es semejante: un período primero de luz, de primavera, de amor, de vida y luego otro de nebulosas, de soledad, de noche y de muerte. Entre los dos períodos quedan sin aclarar y ni siquiera evocadas, las causas de transformación tan profunda, como si el centro energético que ha impreso un vuelco radical a su vida no fuera importante, o pudorosamente debiera ser reservado.

Ese centro transformador, que consideraremos una crisis de orientación, y que marca la línea divisoria de la poética de María Eugenia, ha quedado oculto, incluso para gran parte de su obra. De él conservamos las consecuencias, cada vez más amplias y absorbentes, en su lírica posterior, y en la correspondiente al último decenio de su vida. También conservamos las formas exteriores de esa crisis, con un breve conjunto de poemas nacidos de la frustración amorosa. Pero si nos detenemos a contemplar uno y otro período de su poesía, observamos ciertas constantes que atraviesan a los dos y que nos llevarán a explicitar el alcance y la corporización de la idea de destino que se va abriendo paso en el poeta. Si fuera posible acercarnos más a la formulación de su lirismo hasta penetrar en los sencillos símbolos que genera, hallaremos que hay uno, el mar —el vaivén de las olas— donde se concentra agudamente la crisis de orientación.

En definitiva es cierto, y debemos aceptarlo humildemente como nos lo ha entregado el autor, que los motivos circunstanciales de la crisis han quedado vedados a la mirada humana que se posa hoy en sus poemas. Y nos parece legítimo, en un sentido profundo, el escamoteo de esa circunstancia. En poesía esencial como la de María Eugenia, depurada de

accidentes insignificantes, sólo se sedimentan los valores y sentimientos permanentes, aquellos que estremecen por más tiempo y con amor más cruel el espíritu creador, en tanto los otros sólo llegan a la piel de su poesía. Además el poeta supo desde siempre que importaba mucho más que los hechos, pasistas de por sí, aun los más dolorosos, aquellas ideas y sentimientos que esos hechos hacían aflorar en una conciencia adormecida. No las simples consecuencias del accidente, sino las soterradas y fluyentes vías del alma que los hechos iluminan de pronto con brevísimo fulgor. Por eso deberemos atravesar sin deslumbrarnos esos hechos del mundo aparente que con ternura custodian las biografías, para fijarnos en el secreto desarrollo de su espíritu. Surge éste en la vida, sí, pero con tan impecable certidumbre sólo en la poesía. No atenderemos a su circunstancia amorosa, sino a la problemática del amor y a la idea de destino que la estructura; no nos detendremos en la angustiosa victoria de la virginidad, sino en el sentimiento ilimitado de la libertad; no el halago de una sociedad brillante, sino la intuición de la fluctuación absurda de lo vivo; no, por fin, la calma apaciguadora de la noche, sino la infatigable, terca, insistente, martilleante búsqueda de la eternidad.

Sabemos asimismo que en su vida hubo preocupaciones que dominaron y dirigieron poderosamente su espíritu y que no emergieron a su poesía, como, por ejemplo, su creencia religiosa, al menos en los términos que nos la transmiten los contemporáneos. También de ella debemos prescindir, limitándonos a analizarla desde el ángulo en que se manifiesta en sus poemas, sobre todo cuando María Eugenia hace la experiencia de la noche. Porque ocurre que el poeta debe mirarse del lado de su poesía y no del de su vida.

Si aceptamos el poema *Sólo tú*, como guía para recorrer el mundo lírico del autor, y no la *Historia póstuma*, es por la nítida expresión de los símbolos poéticos que nos presenta el primero, y porque condensa y estructura en un claro orden cronológico las distintas intuiciones de la realidad que vemos revelarse en sus distintos poemas.

Cuando recorremos su breve obra, desde los pueriles versos de su adolescencia (*No sé cómo han sabido que yo hago versos.*) hasta los trágicos aunque serenos de sus últimos años, descubrimos claramente determinadas las realidades simbólicas a que alude en *Sólo tú*. Pero aquí nos señala algo que debemos considerar con cuidado: que esas experiencias no se han dado encerradas en fijos límites de tiempo, sustituyéndose unas a otras con un orden simple, sino que frecuentemente se superponen y entremezclan, comparten su vida en distintos grados y matices y terminan por triunfar unas de otras. Así lo reconoce el autor cuando comprueba

que la noche profunda le fué siempre propicia, o sea que la vivencia de esa noche tan particular existió desde siempre junto con la de las rosas, el día, el mar; pero imponiéndose a ellas mostró una adecuación más honda con el espíritu del poeta.

No es en la cronología de los poemas donde deberemos buscar los períodos de su vida poética, sino en el conjunto complejo de su lirismo. Justamente en él observamos que desde el principio hay una experiencia detenida que no se afirma con decisión, queda oscuramente intuída; pero el tiempo la va extrayendo del abandono y la impone como la definitiva hacia donde todo corría. Es esa última experiencia de la noche profunda la que ordena el decurso vital, la que estructura el mundo y en ella se expresa el mensaje recóndito del poeta.

Y sin embargo hay un orden en la enumeración de símbolos de *Sólo tú*, un orden claro y categórico que el poeta comprende bien y sabe que está determinado por la acción irreversible del tiempo, en el cual se sostienen y naufragan todas sus experiencias vivas. En el poema aparecen evocadas cuatro realidades que concitaron la afinidad del creador: día, rosa, mar, noche. Tienen algo en común que las aproxima: su precariedad, su devenir permanente que se acusa más en rosa-día por ser criaturas del tiempo que desde siempre representan el goce inestable de la vida, pero que rige también en menor grado al mar multiforme y cambiante, y que por último parece desvanecerse en la particularísima visión de la noche vazferreiriana. Nutriendo las cuatro realidades simbólicas está el terrible dios que dirige al mundo todo: el tiempo. Él determina simultáneamente la intensidad y la fragilidad de las visiones líricas, él se las va devorando, Saturno al fin, y sólo parece detenerse vacilante en los lindes de la intuición nocturna. Porque esa noche la ha constituido María Eugenia Vaz Ferreira con un poderoso afán de eternidad, de búsqueda tenaz de un mundo segregado del tiempo donde reine, inmarcesible, lo absoluto. Para librarse del imperio temporal en que todo vacila y se disuelve, de esa *marchita y frágil ala de una quimera que al estrecharse deja su polvo entre la mano*, María Eugenia buscará dentro de un mundo estrictamente humano, en sus límites infranqueables, una presencia de lo eterno invariable, y no vacilará en entregarse devotamente a esa eternidad aunque sea la tiniebla total y la aniquilación en la muerte.

Son cuatro estaciones de una aventura lírica las que hallamos en su poema *Sólo tú* y un único y áspero debate con el tiempo para partirse del mundo y los seres a quienes Saturno agita caprichosamente, y entrar al fin, con gloria y con tristeza, en el claustro de la eternidad.

*Mi corazón ha rimado  
con el corazón del día  
en un palpitar llameante  
que se convirtió en cenizas...*

*Mi corazón ha rimado  
con las rosas purpurinas  
y se cayeron los pétalos  
de las corolas marchitas...*

*Con el vaivén de los mares  
mi corazón hizo rima,  
y se rompieron las olas  
en espumas cristalinas...*

*Sólo tú, noche profunda,  
me fuiste siempre propicia;  
noche misteriosa y suave,  
noche muda y sin pupila,  
que en la quietud de tu sombra  
guardas tu inmortal caricia.*

Son esas las cuatro parcelas de la realidad que va eligiendo a lo largo de su existencia poética, y aunque no pueda establecerse nítidamente una línea divisoria entre ellas, es posible señalar la forma dual en que se formulan, uniéndose en su primera época día-rosa, y en su segunda mar-noche. Se establecen así las dos unidades sobre las que rotan los dos conjuntos poéticos creados por María Eugenia en su vida, correspondientes a sus libros: *Fuego y mármol*, que quedó inédito, y *La isla de los cánticos*, que se publicó póstumamente.

Y podemos señalar desde ya, que si bien parece muy natural e incluso algo simplista, el enfrentamiento día-noche, que nos da la dominante de una época y otra, resulta en cambio curiosa la relación antitética rosa-mar que sin embargo nos permitirá explicar profundamente la transformación humana y lírica que ocurre en María Eugenia. De esa rosa que recoge la esplendorosa tradición del dístico de Ausonio, pasaremos a una visión personalísima del eterno mar, que al ser ahondada y traspasada, conducirá a María Eugenia a la creación de la noche.

De la plenitud luminosa de sus primeros años en que se consumó y se agotó la experiencia del amor, sintetizada en las rosas purpurinas mar-

chitas, el poeta pasa a su estación fundamental, regida por la compleja idea del eterno nocturno. Pero hay un puente que establece el tránsito entre una y otra experiencia, donde se expresará auténticamente el drama espiritual del poeta y se organizarán sus ideas esenciales, la revelación del mundo que nos ofrecerá originalmente su obra y las dominantes de su lírica. María Eugenia no pasa simplemente del fracaso amoroso al renunciamiento trágico, sino que ese fracaso moviliza una conciencia adormecida en el goce más puro, en el éxito, y al conmoverla hasta lo hondo remueve sus aspiraciones claves que desde siempre existían en estado latente. Se precipita así la develación de su naturaleza, con la enceguecedora aceptación del destino y la subsiguiente experiencia del mar.

Para comprender la verdadera aspiración y el sentido de la aventura de un poeta, siempre deberemos colocarnos en un mismo punto: su muerte, y desde él observar cómo se han trazado, con accidentes, entorpecimientos y desviaciones, los caminos esenciales de su poesía. Comprenderemos así todo lo que de fatal hay en su aventura, y que esa fatalidad se impone al accidente, incluso a aquél adverso, y termina por orientarlo. Ante María Eugenia podemos observar, desde el punto de vista de su muerte en que hoy estamos, que la frustración amorosa no es la que origina su crisis de destino y la experiencia del mal, sino que son éstas las que condicionan aquel fracaso, y que al mismo tiempo éste agudiza la sensibilidad del poeta para calar en las contradictorias formas de su vida y hallar una explicación, si no definitiva, al menos de mayor permanencia y alcance intelectual riguroso.

## CRISIS DE ORIENTACIÓN

El poeta está probando sus caminos, es objeto del halago exterior, resulta seducido por las formas ya establecidas del mundo que comienza a atravesar con una tan firme decisión que bien nos está diciendo que su paso es aprendido y no vivido íntimamente. Acepta agradecido y sin discusión los arquetipos de vida y poesía que se le ofrecen y por lo mismo no pasa de ser un repetidor atento y gozoso. De pronto se detiene o lo detienen, y entra en una crisis espiritual de alcances y duración muy vastos, que en cierto sentido se prolonga hasta sus últimos días, aunque de ella extraiga, del año 1910 en adelante, conclusiones líricas que indican una superación de su planteamiento más angustioso y primario. Es en el centro de

esta crisis donde afloran las tendencias innatas que aportan los signos que van a solucionarla, imprimiendo a su aventura poética la orientación definitiva de que carecía hasta entonces y que se armoniza con los caracteres esenciales de su naturaleza y situación. El poeta se está encontrando a sí mismo en el momento en que es sacudido violentamente desde fuera y desde dentro, y este descubrimiento de sí lo hace en el instante más agudo de su crisis.

La crisis de que hablamos no se produce bruscamente en la obra de María Eugenia Vaz Ferreira ni se reduce a un corto período. Surge lentamente en su poesía con las composiciones que integrarán su único libro, definitivo y póstumo, *La isla de los cánticos*. Hasta 1905 no podemos registrar su aparición notoria. Los poemas que recoge Montero Bustamante en su *Parnaso Oriental* que publica en ese año, casi están exentos de esta angustia que altera su visión del mundo y el tono nostálgico de algunos de ellos —por ejemplo sus *Rimas*— no es suficiente para determinar el cambio sustancial de su lírica: son aún melancólicos poemas de amor. Lo mismo puede decirse del libro, probablemente *Fuego y mármol*, que copiado por su autora tuvo entre las manos Alberto Nin Frías y sobre el cual escribió en *Vida Moderna* (mayo-junio de 1903), recogiendo su artículo en el libro *Nuevos Ensayos de Crítica*, el año siguiente.

Pero en 1906 tenemos ya uno de los grandes poemas de María Eugenia cuya ubicación en *La isla de los cánticos* es indisputada y clave del sentido del libro, cuyo tono “melodioso y lento”, cuya angustia que penetra los versos y la situación general, nos presentan a la otra María Eugenia diciendo estas palabras definitivas:

*Así como en el vaso de márgenes cerradas  
vertieran sus tesoros las pródigas cascadas  
glisaban tus ofrendas sobre mi corazón...*

Estamos en la crisis de resolución en que se ha de mover el poeta por mucho tiempo, pero ya tenemos develadas y aceptadas las primeras certidumbres trágicas: la imposibilidad del amor.

Y el mismo sentimiento, al que se agrega la tristeza enorme por todo lo que se pierde sin darse, con la sensación de la vida frustrada inútilmente, reaparece en otro poema, que no recogiera en su libro, y que publicara en la revista de Julio Herrera y Reissig, *La Nueva Atlántida*, donde leemos:

*¡Ay del licor sabroso y perfumado  
que, en el cristal de las botijas preso,*

*se descompone en las bodegas húmedas,  
sin ser vertido sobre el vaso griego!...*

Su crisis espiritual aparece justamente con este primer y angustioso signo: el poeta siente que no podrá entregarse a la vida, a la forma gozosa y plena de la vida, el amor, y se ve precipitado, como consecuencia, en un agudo sufrimiento del que no podrá desembarazarse por entero jamás.

Dijimos que los motivos de esta crisis no emergen en su poesía. Apuntamos también que es falso tratar de encontrar hechos, graves o veniales, a los cuales atribuirla. Sobre ella deben haber ejercido su influencia las alternativas de la vida amorosa; la clara conciencia de su individualidad distinta y contradictoria opuesta a un ambiente social y a un ideal de vida; un modo de mirar más veraz, exento del conformismo de la moda, que le hace distinguir la realidad con mayor crudeza; sobre todo el hallazgo de una naturaleza férrea, indomable, que hasta ahora había sido encubierta por el éxito exterior.

Estas plurales causas, y todavía otras que escapan a nuestra mirada detenida en su poesía, nos parecen apoyadas fuertemente sobre una revelación que sacudirá con violencia su lirismo y por la cual comprenderemos los extraños caminos por los que en adelante se aventura: el tiempo. Podemos evocar el breve diálogo de la obra de Bergamín para aplicarlo justísimamente a este instante crítico de la poesía vazferreiriana: "¿Por qué dudas ahora de ti misma, Medea?" "Porque he empezado a ver con mis ojos el tiempo". En los últimos años del primer decenio de nuestro siglo, María Eugenia comienza a ver con sus propios ojos el tiempo y duda de sí. Ve un tiempo que consume y disgrega todo, transformándolo, como había observado el clásico español, *en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada*. Reconoce por primera vez la existencia del voraz monstruo que ha acechado a tantos poetas y va reconociéndolo con el mismo ritmo con que se ejerce sobre su vida: muy lento, casi inexistente al principio, y luego vertiginoso hasta la angustia. Porque hay algo que dramatiza aún más el pasaje del tiempo y es la inmovilidad aparente con que se lo ve pasar. La atroz agonía de verse igual, idéntico a sí mismo, incambiable, mientras todo y nosotros dentro de ese todo, cambiamos y desaparecemos. "La monedita del alma se pierde si no se da" dijo un coplero magistral, y es ese no entregarse que simboliza el vaso cerrado de los poemas aludidos, el que está mirando pasar el tiempo, sufriendo porque transcurre como un ilusionista hábil y gozoso, y también porque ¿no puede? ¿no quiere? abandonarse a su juego engañador.

Por no entregarse a él y a lo que significa, por no sumergirse en el

torbellino donde hay vida y donde hay muerte y un perpetuo engendrar de ambos opuestos, engañándose así voluntariamente porque se le imita en la carrera, el poeta refluye sobre sí y se enclaustra: es la botija de cristal donde queda preso el licor sabroso y perfumado, es la imagen con que concluye su poema *A Heros*: el corazón dentro de un vaso cerrado sobre el cual se vierten inútilmente las cascadas amorosas. Y en ambos casos la sensación cruel de que algo se corrompe en ese claustro que se rehusa al tiempo y por lo tanto a la vida.

Desaparece de su lírica el tú amoroso que había encantado sus poemas de *Fuego y mármol*, otorgándoles una penetrante sensación de espacio, y desaparece con él el jardín primaveral que lo rodeaba. Queda solo el poeta, que mira hacia dentro para encontrar a su yo y explicarse, o para encontrar almas hermanas que acompañan y consuelen. Aquel tú masculino que era un otro distinto que se le oponía, se convierte en emanaciones del yo femenino. Hasta el dios del amor, el arbitrario Eros, se disfraza de buena hermana, fecunda y pía.

Pero estas figuraciones compañeras no quiebran el cerco de soledad que ahora se apodera de su lirismo haciendo con él un espejo de su aventura personal. Al avanzar por este camino el poeta ve con claridad el enclaustramiento progresivo de sí, el aire enrarecido que lo circunda y del que sólo puede liberarse por la poesía. Aquellas imágenes que simbolizaban su encierro y la destrucción de la vida que sigue palpitando dentro de ese claustro forzado, derivan a la radiante imagen de la isla que recoge unitariamente la poesía de su segundo ciclo: una isla segregada del mundo y del tiempo, donde resuena el canto solitario, *la isla de los cánticos*.

Su crisis de orientación es radicalmente individual, pero muy alejada de la típica crisis romántica. Cuando el romántico percibe la ruptura entre su naturaleza y el mundo, y se siente dramáticamente solo, pone el acento sobre sí, no sobre el mundo, aun en el momento más duro de la separación. Eleva su experiencia a la categoría de verdadera interpretación de la vida que intenta reorganizar en torno a ella. De ahí la formulación de escuelas y de un sentimiento de la existencia que se hace colectivo y origina la sensibilidad nueva de un siglo. En el caso de María Eugenia la crisis rige exclusivamente sobre su persona, no se extiende a los demás ni se constituye en doctrina. Nunca encontramos en su poesía un intento de justificación racional y generalizada; al contrario, se la presenta como un estigma individual que es doloroso y perjudica y que por lo tanto no debe servir de ejemplo. En un despliegue de natural bondad el poeta desea para los demás seres humanos una vida completamente distinta de la suya, en que haya alegría y felicidad. Su sufrimiento es una experiencia única, intrans-

ferible, una experiencia de excepción entre los mortales que a ella le está asignada por causas inexplicables y superiores.

## DESTINO

En ese momento descubre algo superior al sufrimiento ocasional, que por ser sufrimiento queda circunscripto por el tiempo: descubre la idea de destino, que se ha de señorear sobre el resto de su obra, constituyendo uno de sus más firmes apoyos, casi diría, la espina dorsal de su aventura poética y humana. El poeta, enfrentado al amor que se le ofrece, enfrentado a su propia tentación amorosa, ve aparecer dentro de sí una fuerza aún desconocida que establece un corte en el juego de tensiones eróticas y determinará sus reacciones y conducta posterior. Buena parte de la dura agonía del poeta no se hará en contra de las falsificaciones amorosas o de la inconsistencia del mundo que la rodea, sino contra este don interior, esta voz del destino que no alcanzará a comprender nunca y que comienza a dictarle su angustiosa actitud de vestal. De este modo el drama no se cumple como un juego de acciones y reacciones entre el sujeto y su mundo exterior, sino que se traslada al mundo interior y se realiza, con mayor dolor desde luego, en la propia conciencia.

Esto traduce su poesía, y es necesario señalarlo bien para desvanecer los numerosos equívocos concitados en torno a María Eugenia y desechar las explicaciones psicofisiológicas que se han dado para aclarar su peculiar ubicación humana y poética. No es un desengaño amoroso, no es miedo de la vida, no es orgullo, ni una religiosidad beata, los que la apartan del goce de la carne y del goce aniquilador del amor que vive en esos mismos años Delmira, sino el descubrimiento de una voz interior, un destino para decirlo de modo terminante, que le impide el acceso al goce. Y si volvemos la mirada atrás, y seguimos la huella poética que nos traza su historia juvenil, encontraremos intuído muy pronto este sentimiento fatal, sin la dureza afirmativa que adquiere ahora pero teñido de una desvaída tristeza, de esa melancolía que, como ha visto Guardini, nace del rompimiento nostálgico con la ardorosa vida que nos circunda. Es en *Flor de Sepulcros*, que prefigura a la distancia, desde 1899, su definitivo *El ataúd flotante*, donde encontramos estos versos:

*Yo de mi frente, cuna sin lumbre, sin alegrías,  
te daré en cambio las insondables melancolías.*

Sobrecoge leer, iluminados por estos versos, aquellos encendidos que en los mismos años dirige al amor y a la primavera, los que traducen el vértigo luminoso del día y de las rosas que muy pronto se desvanecerá para dejar paso, duramente sentida y pensada, a la idea del ineluctable destino.

Cuando se formula, el poeta oye su dictamen sin comprender su sentido. Es como una voz de la sangre, ciega y sorda, que le reclama la existencia y la sume en el sufrimiento. Al hacerse presente este mandato en su vida, María Eugenia no parece comprender su origen, su dirección, el alcance global que tendrá, la transformación que ha de operar sobre su contemplación de lo vivo, y de él sólo registra la pesada cuota de sufrimiento que le impone. Porque éste es el origen aparente de la melancolía poética que circula en sus versos: la contemplación de un destino superior a ella que la arranca de la entrega amorosa a que está dispuesta su juventud lírica y la impulsa a una "salvaje selva" cuyo significado no alcanza.

La situación no alcanzaría el dramatismo que la distingue en la obra de María Eugenia, si no reconociéramos, oponiéndose al destino tenaz que, implacable, niega la vida, una apetencia de alegría y de amor, tan ardiente como para hacer dolorosa la mutilación. Más aún; el ansia de vida no desaparecerá fácilmente y en muchos poemas germinará como una presencia indisimulable para establecer el claroscuro dramático. La continuidad terca de esta veta viva de amor y deseo que va señalando los límites precisos del destino, y que hace dramática su acción negativa, muestran una naturaleza que, tal como lo indicaban sus primeros poemas, y los posteriores de *Fuego y Marmol*, parecía destinada a la gozosa expansión en lo vivo, a la entrega amorosa. Pero por efecto de la reiterada negación, la veta de amor va adquiriendo una calidad vagarosa, como en una pesadilla que reviene vez tras vez al espíritu, tiene esporádicas referencias a lo sexual aunque nunca en el grado en que aparecen en la obra de Delmira a causa del pudor y la austereidad expresiva típicos de María Eugenia, y por fin se espiritualiza mágicamente y se transfigura en una sencilla apetencia de alegría. Al transfigurarse de este modo, se reanuda la línea expresiva de lo popular que cultivó María Eugenia —la única entre los poetas del novecientos que supo pulsar auténticamente esta poesía inusual en nuestra lírica— con sus pequeños cuadros de la vida sencilla su depurada y tierna copla amorosa; su don de simpatía para la existencia

anónima del pueblo con sus músicas, diversiones, trabajos; la gracia para captar el paisaje cotidiano, huero de belleza pero invadido por la cálida irradiación de las cosas humanizadas.

Parte de la obra de María Eugenia dará testimonio de su esfuerzo por superar la oscuridad significante con que la idea del destino la señala, porque si bien el poeta acepta la imposición superior de su "moira", intentará al mismo tiempo comprender sus características y el por qué de su formulación. Tratándose de María Eugenia, el esfuerzo de comprensión equivale a un esfuerzo de liberación y es la forma peculiar que en ella asume la lucha contra el destino, su afán de destruirlo. Si llega a entenderlo, podrá desembarazarse de la *ardua corona*, pero eso no ha de ocurrir y de su esfuerzo de comprensión para zafar del destino le quedará una profunda mirada que atraviesa las cosas para ver más allá —*los ojos míos pueden vivir en lontananzas huecas*— y una admirable capacidad de atención lúcida para registrar la aventura dramática de su espíritu.

La ignorancia es cómplice del sufrimiento, pero éste no desaparece totalmente nunca por lo mismo que no podemos vencer a aquélla, y siempre queda rodeando al hombre, aun a los espíritus superiores, una densa zona de misterio. Pero al mismo tiempo, qué inagotable fuente de poesía este esfuerzo para penetrar el misterio, este querer iluminar las tinieblas y estar juntamente enamorado de ellas. Hay seres cuya audacia, como dice la frase popular, no tiene límites, y colocados en plena oscuridad, se adelantan sin vacilar para destruir el misterio que les tienta, o, también, son arrastrados por la tentación sin que su cobardía los salve. María Eugenia, de cuyo temor a la vida se ha hablado, hace la experiencia de la oscuridad y el sufrimiento e intenta agotarlos con una entereza que admira. Sus últimos poemas, linderos de los años de enfermedad y de muerte, dominados por una tristeza calma y profunda de las que deja el sufrimiento cuando se lo ha traspasado hasta sus estratos finales y es ya una plenitud de amargura y saber, nos dicen bien del tenso aprendizaje del conocimiento que ha cumplido, y de la elevación de su inquieto interrogar a una zona superior de la vida.

Este destino, ¿cómo es? Se presenta con una calidad simplemente negativa, que aparta de los goces de la vida, con exactitud del goce central de lo vivo: el amor. Y sin alterar, al principio por lo menos, la visión anteriormente existente del amor, esas rosas purpurinas que simbolizan en color, perfume, alegría y frescura, la intensidad vital. Y juntamente por estar oponiendo una valla a lo humano, se carga de un sentido sobrehumano no claramente discernido por el poeta, pero que le sirve para caracterizarlo en sus manifestaciones más evidentes.

Así se nos presenta, con la expresión de su plenitud artística, cuando después de ofrecernos su lista de quimeras y espejismos, les opone su ine-luctable destino:

*También como a vosotros  
miraronme gozosas las pupilas,  
que rayaron en tórridos incendios  
con brillos de fulgentes pedrerías...*

*Mas seguí torvamente y tristemente  
porque también me ungieron en mal hora  
con sedes y ambiciones sobrehumanas,  
con deseos profundos e imposibles,  
y voy como vosotros  
también inaccesible e impotente,  
cargando con la cruz de la quimera,  
ajustada a la sien ardua corona,  
sin poder claudicar  
y sin tocar la carne de la vida  
jamás, jamás, jamás.*

En ningún poema se expresa con mayor claridad que aquí la idea del destino sobrehumano, y arrastra con él, necesariamente, la expresión de la inocencia de su víctima. Estamos en plena idea de lo trágico tal como lo concibió y manifestó artísticamente la antigüedad.

## INOCENCIA

Porque en efecto, desde que se formula por primera vez la experiencia del destino negador de la carne, hasta que se clausura su vida, estará siempre presente, para sostenerla, para darle toda su contextura trágica, el sentimiento de la inocencia. De ese destino no puede ni debe responder la víctima como culpable, porque no lo es, y sin violar la verdad no puede golpear su pecho en signo de arrepentimiento. El destino se ejerce gratuitamente, en el más absoluto vacío y no implica culpa: es esto lo que genera, justamente, el sentimiento trágico.

Su inocencia adquiere a nuestros ojos una dignidad sostenida y una perseverancia serena que la realza desnudamente, porque el poeta no se queja, aduciéndola como excusa, ni grita que no es culpable reclamando así la justicia. Al contrario, da por supuesta siempre esta inocencia, no la ofende ni la defiende, la afirma con serenidad, y sus quejas se dirigirán sólo a la dureza del destino implacable que la rige, porque comprende que su inocencia es el rescate de su humanidad, la condición de su libertad y de su grandeza. Pudo decir de sí, como dijo de la belleza, *eres inmaculada e inocente*.

En su inocencia se cifra su libre arbitrio ante el mundo, y por encima de él, su sentido de la responsabilidad y del compromiso con la ley sobre-humana; por eso perseverará majestuosamente en su afirmación de "soy inocente" y no dudará de ella. Cuando Job ve prolongarse el castigo sobre el inocente, reclamará la sabiduría del pecado, querrá conocer la dimensión de la justicia y por lo tanto la cualidad de su infracción a la ley, pero en ese mismo instante habremos perdido el sentimiento prístino de la inocencia que en cambio no abandona a María Eugenia la que, por este mismo sentimiento, se emparenta con las figuras trágicas griegas.

No hay en ella nada semejante a un sentimiento de culpa, ninguna vacilación en la creencia de su naturaleza de víctima, pero llegará a descubrir, por un proceso descarnado de análisis, que la suya puede no ser distinta de la naturaleza del victimario. Lo que llamamos dignidad sostenida de su calidad de inocente, no podría sin embargo perdurar si no se le agrega la íntegra aceptación del destino, de ese destino no originado por la culpa y que funciona en el vacío, por el azar, por el capricho, por la voluntad divina. Hemos hablado de su combate con el destino y ya anotamos el ansia de comprensión que está en la médula de esa agonía. Busca ardientemente precisar sus límites, su origen, el imperio que ejerce sobre su alma, y sufrirá por la ardua corona ajustada a su sien, pero sin intentar invalidarlo. Existe, actúa sobre ella, da origen a su sufrimiento, la dirige hacia una secreta gloria que aunque no pide le será otorgada, y enfrentándose a un posible autor de ese destino, preguntará ¿por qué?, ¿por qué este capricho? En todo esto, en el acento de sus poemas más angustiados, está patente la aceptación que se hace con la naturalidad, que es grandeza, revelada a través de la honda calidad de su lirismo.

Hasta en los momentos de mayor desfallecimiento, cuando el ser ahito de tristeza y vida vacía parece más dispuesto a la protesta, María Eugenia halla la fórmula de la aceptación y sólo pide el fin, la muerte. Cuando mirando a la tierra propicia que la ha hecho y con la que está hecha, desea volver a ser polvo, dirá:



MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA

1875-1924

*He de volver a ti gloriosamente,  
triste de orgullos arduos e infecundos,  
con la ofrenda vital inmaculada.  
No sé, cuando labraste el signo mío,  
el crisol armonioso de tus gestas  
dónde estaba...  
dónde la proporción de tus designios...  
Tú me brotaste fantásticamente  
con la quietud de la serena sombra  
y el trágico fulgor de las borrascas...  
Tú me brotaste caprichosamente  
algunas veces en que se confundieron  
tus potencias en una sola ráfaga...*

El poeta determina con exactitud la actitud creadora de esa tierra de la que se siente descendiente, el capricho que rigió su obra genética, pero no pasa al plano de la protesta y la censura. Se limita a comprobar, apenas si a interrogarse sobre cuáles pudieron ser los motivos de esta peregrina conducta que le ha dado nacimiento.

La contradicción con que el poeta se siente creado, la falta de armonía en el crisol o de proporción en los designios, la mezcla de quietud de sombra y fulgor de borrasca, establecen en el plano de lo psicológico, este violento dualismo que de ninguna manera podemos reducir al clásico alma-cuerpo aunque con él tenga sus soterradas vinculaciones. Manifiestan una oposición de fuerzas disímiles que existen en permanente acción y que traducen a la conciencia el trágico juego destino-inocencia.

La misma visión aparece en el Canto Verbal, donde leemos:

*Yo no sé en qué fantástica materia  
al escultor de la progenie humana  
le plugo modelar la estatua mía,  
que no ablanda la luz de las auroras  
ni el oscuro crepúsculo marchita;*

La aceptación del destino se hace siempre en el sentido de señalar su carácter sobrehumano, fatal, anterior a todas las experiencias de la vida y su excepcionalidad, merced a la cual el poeta queda segregado del resto de los humanos marcado por un particular estigma, sin que no obstante pueda obtener la clarividencia perfecta de su situación ya que

se encuentra sumido en el sufrimiento. El poeta puede alcanzar que es distinto, que sufre, y que es inocente.

Pero otras veces, al experimentar el desfallecimiento que surge de enfrentar su esterilidad vital incomprendible con el goce sano y fuerte de lo vivo, refluye hacia el centro de sí misma este impedimento vital y el destino parece identificarse con el alma:

*Dios de las misericordias  
que los destinos amparas,  
cuando me echaste a la vida  
¿por qué me pusiste un alma?  
Mirame como Abasvero  
siempre triste y solitaria,  
soñando con las quimeras  
y las divinas palabras...*

El elemento diferenciador que la separa del común de los hombres no es ahora el destino, al que se superpone la noción de alma. Esta superposición no se vuelve a repetir en su obra poética y sólo al pasar se apuntan ideas que confluyen hacia esta afirmación sorprendente: el destino como alma. Sin embargo, María Eugenia no perseveró en esta concepción que sólo aparece cuando, al presenciar la vida sencilla y aproblemática de la materia viva, intuye que el destino que sobre ella se ejerce, en tanto fuerza opuesta a esa materia, está rigiendo su mundo espiritual, su alma. Pero la superposición de destino y alma, que arrojaría una radiante luz sobre el conflicto espiritual humano mediante la generalización que implica —y que nos permitiría decir “porque el delito mayor del hombre es tener alma”— no alcanza a explicar totalmente el caso particular en que el poeta se debate contra un destino que le ha sido fijado sólo a él y que orienta su vida fuera de la ley vital como excepción trágica. Por otra parte, si la superposición se hiciera efectiva, parecería implicar necesariamente la idea de culpa personal para explicar el conflicto dentro del cual se mueve el poeta, destruyendo así el sentimiento de inocencia que hemos distinguido como esencial en la situación de su lírica. En el mismo poema, una vez que ha desagotado su corazón angustiado con esta protesta ocasional, reanuda valerosamente su camino marcado con un signo de resignación:

*Así me quejé y a poco  
segui la tediosa marcha.*

Lo que queda de esta aproximación circunstancial, a la que es arrastrado el poeta fugazmente por un desfallecimiento de su capacidad de resistencia intelectual y moral pero de la que se recupera por un esfuerzo de lúcido análisis de la realidad, es la concepción del alma como instrumento transmisor de su destino. Queda pensada como un centro energético de índole espiritual sobre el que actúa el destino fortaleciendo, o hiper-trofiando, sus movimientos peculiares rectores de la conducta. Y sin embargo —no olvidemos que estamos ante un poeta, que además se desarrolla dentro del tiempo, y en el cual, por lo tanto, no es posible reducir los estados y visiones líricas a filosofemas estrictos y siempre valederos— María Eugenia siente que aunque el destino obre sobre su alma, no queda invalidada la unidad integral de ésta ni su absoluta libertad.

La acción del destino cuyos límites busca determinar el poeta, le revelan en una primera instancia la totalidad de su inocencia, su libertad indestructible y su calidad de “outlaw”. Todavía más: puede intuir las soluciones posibles para su conflicto, compulsar la esperanza y aun verla desvanecerse. Y en el terreno del conocimiento, su nueva situación le permite acceder a una visión distinta de las cosas y los seres, que llamamos, utilizando sus propios símbolos, experiencia del mar.

#### FUERA DE LA LEY

De las nuevas condiciones que rigen al creador después de producirse su crisis de destino, veamos la que primero siente él en carne propia, aquella por la cual pasa a estar, literalmente, “fuera de la ley”. Cuando un destino no se ejerce globalmente sobre el género humano, o al menos sobre un amplio conjunto de seres, cuando de modo incomprendible elige sólo a uno de ellos y lo señala, éste queda automáticamente fuera de la norma imperante, fuera de la comunidad a la que hasta ese momento podía sentirse indisolublemente atado. Sin embargo no queda amputado al cuerpo social en lo aparente, sino sólo en lo esencial. Y decimos sólo en lo esencial para destacar su nueva y ambigua situación: exteriormente sigue integrando la comunidad que lo acepta en tanto cumpla con sus obligaciones sociales; interiormente comienza a ser distinto, se rompe el lazo de unión de tal modo que a él le corresponde la exteriorización social de la ruptura con la comunidad. El accionar del destino sobre el individuo

inocente se repite aquí en el plano de lo psicológico: la criatura inocente debe separarse por voluntad propia y gratuita de la sociedad a que pertenece, la que verá en ese acto una manifestación del absurdo, del capricho, la maldad, la tontería, etc. La calificación de absurdo podemos aceptarla si observamos de cerca esta nueva situación, porque el lazo social lo rompe voluntariamente el destinado en lo que tiene que ver con los beneficios y no con las obligaciones, que deben permanecer invariables: renuncia a las ventajas de integrar el grupo social pero no puede abandonar ninguno de los compromisos esenciales que lo someten a los demás hombres.

En un primer instante se establece una situación dramática entre el poeta y su contorno, pues el sacrificio de aquél aparece como excesivo: el poeta es tentado por su mundo y se resiste a la separación, y ese mundo —generalmente indiferente— censurará su conducta sin intentar conocer cabalmente sus motivos. Pero en ese mismo primer instante y en todos los instantes posteriores, el poeta se enfrenta a una experiencia mucho más difícil, sobre todo agotadora y sin salida visible: la de la soledad.

### SOLEDAD Y SILENCIO

Al sentir que el destino lo distingue y lo señala con sus peculiares caracteres, comienza a sentirse diferente, distinto de los otros, en una palabra, solo. El aprendizaje de esta soledad imprescriptible será ingrato, prolongado, estéril muchas veces y de él siempre se querrá salir de cualquier manera. No se puede permanecer invariablemente en la soledad. Es una de esas experiencias que demuestran la necesidad de comunicación inherente al hombre, y que si valen, y mucho, es como intermedios depuradores y no como estados definitivos.

Para reconfortar la soledad de un poeta, otro le dirá que en cada ciudad de su país un joven se haría matar por sus versos, es decir que hay alguien semejante a él, alguien que por su sola existencia rompe el enclaustramiento del solitario. Para tratar de vencer ese enclaustramiento Baudelaire se entregará al espíritu fraternal de Poe, y Byron inventará hermanos literarios junto a los cuales llorar y reír. Los poetas románticos proyectarán de su soledad maravillosos héroes solitarios, no sólo para poder expresarse entre los hombres, como generalmente se afirma, sino además para tener compañeros semejantes que restablezcan la comunicación

La austereidad del sentimiento vazferreiriano se muestra en la forma de ingresar en la soledad y de permanecer en ella fieramente, casi sin consuelos. A veces se sale brevemente por el recuerdo del amor que va ya frustrado en la simple enunciación; pero lo normal es verla ahondar su propia soledad en busca de alguna mágica y maravillosa salida a la que nunca llegará. Por eso podemos decir que en la poesía de lengua española pocas veces ha resonado tan crudamente desnuda, con tal amarga reciedumbre, una visión de soledad total, desesperada y sin ternura.

Si evocamos un momento sus poemas, aun muchos de su primera época, encontraremos el mismo ambiente que se repite sin apreciables variaciones: una mujer sola que medita, una mujer sola que se duele, una mujer sola que deambula por las calles, una mujer sola en la soledad de la noche. A veces aparece un diálogo en el cual, para hacer más dura la impresión de soledad, el otro pertenece al mundo inanimado, —la noche, el mar— o es ella misma —su alma, su esperanza muerta, su poesía— o es, omnipresente, la soledad personificada.

La soledad es una constante de *La Isla de los Cánticos* y a lo largo del pequeño volumen desborda la pudorosa anotación, se hace gemido, queja constante, absorbe el lirismo, origina alguno de los más hermosos poemas —*Desde la celda*—, como una terca hiedra envuelve la poesía y por un lento proceso de reflexión se transmuta en silencio para acallar la voz del poeta. A ella, tanto como al exigente criterio estético de María Eugenia, debemos una tan breve y depurada colección de poemas.

La vivencia de la soledad está jalonada en ella por tres poemas de títulos significativos que nos dan la clave del proceso. Son *Los desterrados*, *Desde la celda* y *Enmudecer*.

*Los desterrados* nos muestra el momento inicial, cuando lo más importante es el drama entre el poeta destinado y el contorno social. Es atraído por las figuraciones sencillas del amor y con gusto cambiaría su ardua corona y con ella la riqueza espiritual, la superior calidad humana que le fué asignada, por la felicidad de un ser anodino, sin secretas ansias. Más que por el repetido “¡si yo fuera usted!”, el poema se sostiene por el debate agrio de la ruptura y nos adelanta la comprobación de una sequedad expresiva que veremos en otros poemas, efecto de la esterilidad que esa soledad instaura.

La soledad, como todo estado espiritual, no funciona en el vacío. Tiene sus concomitancias, sus adherencias, que se vinculan a ella como elementos contrapuestos para suavizar su virulencia destructora. En *Ave Celeste*, dirá al pasar el poeta: *y por la voz del viento la soledad suspira*. En la poesía de María Eugenia, efectivamente, el viento es uno de los ele-

mentos contrapuestos y ello explica que un poema como la *Elegía crepuscular*, donde no se cita una sola vez a la soledad, esté traspasado por el sentimiento de ella en un grado al que no alcanza, por ejemplo, *Desde la celda*, que le está enteramente dedicado. La desaparición del problema dramático, explicado y discutido como tema central en el poema, permite aflorar con más ímpetu, ya que no el pensamiento, el sentimiento que lo circunda y que se despliega líricamente. El estado solitario que en otros poemas se expresa con encono, aquí se suaviza y genera un laxo abandono. Su imperio sigue siendo dramático como en *Los desterrados*, pero en *Elegía crepuscular* la lucha no se entabla por la ruptura con el contorno social, como en aquel otro, sino que el poeta, ya instalado en la vivencia totalizadora de la soledad, se solaza en una momentánea calma que desearía eterna y aniquiladora. Claro está que tampoco este poema se concentra sobre el estado solitario propiamente dicho —como ocurriría en *Desde la celda*— sino sobre la adherencia contrapuesta —el viento del crepúsculo— que aparece como una sublimación poética del halago amoroso de *Los desterrados*.

Del dato exterior concreto hemos pasado a la presencia simbólica del viento; del dolor de la ruptura y el deseo de reatarse a la vida, al renunciamiento que aniquila; del dramatismo inmediato a un armonioso descendimiento en la angustia; de la fijación en el objeto exterior —admiración por el hombre fuerte, ansia de amor— a una intuición de la fugacidad y del definitivo vacío:

*Viento suave del crepúsculo  
que cruzas sin decir nada  
el transitorio paréntesis  
suspenso en la sombra vaga,*

Todavía en *Elegía crepuscular* se rastrea, en el clima y las palabras, la angustia que viéramos nacer en el poema *Los desterrados* por la sobrecogedora aparición de la soledad. Es otro, en cambio, el clima de *Desde la celda*.

Aquí el poeta va a hablar directamente de su soledad y evidenciar que estamos en el apogeo de la experiencia, pero nos sorprende desde las primeras líneas el tono ligero de copla con que teje su tema. Luego, la exteriorización con que va desarrollándolo, como si nada tuviera que ver con él; el acento festivo que imprime a sus estrofas, que a veces se entreabre para dejar caer un verso más denso, pero que le permite concluir el poema con una pirueta que disimula la mueca trágica. Por último,

en el clima general, un escepticismo amargo que revierte sobre sí mismo, ambiguamente, entre burla y llanto.

¿Qué nos cuenta? Que la soledad es definitiva e invencible, como una cárcel que nadie ve pero de la cual no se puede salir. Nos dice más: de tanto pensar sobre este estado del alma, rodearlo y escudriñarlo, va sacando un fantasma de la nada, que terminará por ser alguien, alguien a quien amar fatalmente en sustitución de todos los amores muertos o imposibles. Sentimos que ahora sí se han cortado para siempre los lazos que aún la ligaban al mundo: está sola en la soledad. Sentimos también, en ese tono suelto en que se comunica, que no está aprisionada por la soledad, sumida en un sufrimiento que es ignorancia; sino que esa soledad se ha transmutado en un confidente solidario de su vida, y se equipara a las buenas hermanas —la poesía, la esperanza— que asoman en sus poemas.

En estos mismos años, escribe Antonio Machado en España, dirigiéndose a la soledad, su única compañía:

*no es ya mi grave enigma este semblante  
que en el íntimo espejo se recrea,  
sino el misterio de tu voz amante.  
Descúbreme tu rostro, que yo vea  
fijos en mí tus ojos de diamante.*

Como Machado, comprende María Eugenia que el enigma no es ella ni su destino, sino el de esta soledad esencial que la rodea, pero no pretende desenmascararla. Su intento de personificación no va más allá de la invención de un fantasma y sigue consciente de que la soledad está en ella como emanación primera del destino, es ella misma, y al develarle el rostro volvería a encontrarse con el semblante “que en el íntimo espejo se recrea”.

Alejada ya del mundo, habiendo padecido ardientemente este amor supremo y habiéndolo dominado, el poeta se adelanta para buscar otra expresión de su destino solitario:

*Los aldabones golpean  
con rumor de eternidad,  
y el corazón solitario  
le responde: “Más allá”...*

*Sí, más allá de sí mismo,  
más allá del propio mal.*

*amorosamente solo  
con su mal de soledad.*

Estos sencillos versos en que se abandona un instante el tono ligero, nos abren el camino para la última y doble expresión de la soledad. Por un lado asciende a la categoría de fuerza sobrehumana, intermedia entre hombres y dioses como la Muerte, en su *Único Poema*; por otro se concentra en su pequeña, individual vivencia, y la arrastra al silencio en *Enmudecer*.

Este breve poema nos proporciona el final, humano y poético, de su experiencia solitaria: su adiós a la poesía, y su inmersión absoluta en la soledad.

La grandeza del hombre destinado no está solamente en la aceptación viril de su sino, como hemos visto, o en el padecimiento íntegro de su cuota de sufrimiento merced a un alma recia. Está además, y sobre todo, en la capacidad para hacer revertir la experiencia en beneficio de los hombres que son siempre sus congéneres. Cuando el vínculo social se rompe creándose a su alrededor la cámara enrarecida de soledad, se conserva incólume la intrínseca solidaridad de lo humano. Si llegara a quebrarse, instantáneamente desaparecería la inocencia que es la que alimenta siempre la pureza con que se cumple esencialmente la inquietante aventura del destino. Sus huesos, como los de Edipo en Colono, traerán un gran bien para la tierra en que sean sepultados, gran bien que debemos interpretar de un punto de vista espiritual religioso.

Es posible la queja, el desfallecimiento, la sensación de inutilidad y sacrificio estéril, pero nunca la pérdida de la solidaridad ética con los hombres. En María Eugenia esta actitud moral le hace encarar su caso desde otro ángulo, haciendo el balance de su aporte espiritual al mundo y a la vida. Superando los límites individuales en que por un tiempo estuvo encerrada, hace a un lado su sufrimiento y echa una mirada a su alrededor. Ha pasado por ella la época romántica de la angustia; ha llegado a su madurez, y si su partida personal puede darse por perdida, todavía queda otra partida que en ese momento comienza a interesarle más que su drama privado: la que juegan en la vida los demás humanos. ¿Qué puede darles? ¿De qué puede servirles su experiencia? Estas interrogantes se le plantean cuando ha hecho su experiencia de la noche muda y se sabe cercana del total aniquilamiento. Contempla entonces su aventura, su mensaje truncado, proyectados sobre la vida que transcurre festivamente a su lado y dictamina la inutilidad de esa aventura, la inconsistencia de ese mensaje.

Sólo puede enseñar la tristeza, la soledad, y por último una muerte destructora y no salvadora. En cambio la vida, que prosigue empecinadamente, reclama la alegría, el canto gozoso. No por ello desaparece su soledad y sería absurdo pues las cartas están echadas desde mucho tiempo atrás. Por el contrario se hace total, se concentra sobre ella hasta transformarse en ella misma, ser su carne, su sangre, su voz. El poeta es la soledad y de ella no podrá desasirse. Y como la soledad no sirve a los demás, el poeta, atado por la solidaridad humana irrenunciable, para seguir siendo soledad deja de ser poeta.

Así el sacrificio llega a ser total, porque abarca también el temblor de alma del que emanaba su vida-poesía. Del rompimiento con el mundo y los hombres hemos llegado al rompimiento consigo mismo, con el don poético por el cual su drama superó al tiempo.

*Quien no sabe estar alegre  
rime a sí mismo su mal.  
Por eso enfundo mi flauta,  
la del ambiguo cantar,  
y quien me escuche, oiga sólo  
mi paso en la soledad.*

Es lo último que queda: el silencioso paso del poeta en la soledad que ya no dejará huellas, interrumpiendo para siempre el camino lírico que recorrimos hasta su última pisada. Más allá sólo está la muerte.

## LIBERTAD

Hemos fundamentado el lirismo de María Eugenia en la interacción de dos fuerzas, al parecer contrapuestas, pero secretamente armónicas: un destino, una inocencia. ¿Será posible introducir una tercera que se les pueda contraponer y que haga más explícita la formulación compleja de su lirismo? ¿Y una vez introducida podremos abarcar la diversidad de reacciones que se producen y reducirlas a la consecución del hecho estético?

La dificultad es extrema por cuanto partimos exclusivamente de este último y nos proponemos no abandonarlo. Pero al considerarlo observamos que sus fuentes generadoras no pueden reducirse a las dos citadas. El corazón de su poesía es un atadillo enmarañado de distintos impulsos que

se oponen y se conciertan. Al señalar los ríos conductores sabemos de sobra que hay multitud de arroyos que aportan sus aguas, que hay accidentes imprevisibles y que hay vivencias guardadas a toda mirada humana. Pero distinguir las fuerzas más poderosas y generales nos permite aproximarnos a la entraña de la creación.

La única fuerza que podríamos introducir en nuestro esquema con posibilidad de animarlo, trastornando su simplicidad funcional, es la que vemos resonar justamente en el pequeño libro que tenemos entre manos: la libertad. Contra el destino y aun contra la inocencia, la libertad. Aun contra la inocencia porque ésta representa frente a la acción positiva del destino un elemento de resistencia pasiva aunque extraordinariamente rico, y sólo merced a la intervención de la libertad adquiere una calidad radiente, activa, generadora de impulsos creadores.

Podríamos decir que al impacto de la libertad sobre la conciencia inocente, le debemos la contextura de los poemas vazferreirianos, la armazón ceñida que ostentan y que explica bien el doble título con que una vez pensara designarlos: fuego y mármol. La acción afirmativa de la libertad se manifiesta en la capacidad para construir, generando la estructura expositiva; está presente en el momento en que se congela la inspiración poética en sus formas y por lo mismo la veremos estrechamente vinculada a la estética del poeta.

Se observa generalmente, con justeza, que a las derrotas les debemos en poesía, y en tantas otras cosas, mucho más que a las victorias. Es inútil tratar de explicar este hecho por el falacioso afán de compensaciones del hombre, cuando parece más íntegro reconocer que al enfrentarse al destino adverso se potencia la capacidad humana. Pero a su vez ésta no puede actuar sin un oxígeno que debemos aceptar como hipótesis explicatoria: el convencimiento de la libertad absoluta.

En el poeta la libertad le permite entablar el diálogo con su destino del que surge su poesía, porque es ella siempre un diálogo, más que con su tiempo como quiso Machado, con una eternidad supraindividual, suprahumana, que desciende amorosamente, y así lo entrevió Blake, a las cosas temporales. Y por el peso, a veces angustioso, que tiene el destino sobre la criatura humana, en ésta la libertad adopta con frecuencia el rostro de la rebeldía y se vincula permanentemente a la idea del amor. En su poema *El cazador y la estrella*, evoca sobre un fondo inestable que recoge su visión de la vida movediza e inquieta, vacilante y huidiza, la tenacidad trágicamente inútil del amor, que trata de superponerse a la frustración de lo indeciso afirmando un derrotero seguro. Y allí coloca su propia imagen, trasuntada en forma habitante del eterno mar de la vida:

*una estrella de mar,  
la más lunática, la más rebelde,  
hija del arte y de la libertad,*

Este último verso en que el poeta se constituye en hijo del arte y de la libertad establece el lazo fuerte que une a ambas ideas, la convicción sobre todo de que el arte —su poesía— es un producto de esta libertad esencial que distingue al creador. Efectivamente, la vivencia más profunda de la libertad aparece siempre como el elemento germinal de sus poemas sobre la poesía, trasuntadores de su arte poética, y sobre esa idea se fundamenta y construye la creación estética. Sin un sentimiento poderoso y seguro de la libertad interior no puede haber poesía porque no hay diálogo válido y auténtico con la determinación superior que rige al hombre y orienta su destino. Es en ese momento que el hombre aparece como opositor y dominador de un mundo adverso, exactamente como un conquistador. Y así dice en *Sacra armonía*:

*Ob los conquistadores  
cuando brota la voz que llevará  
diáfana y puro como un son patricio  
el pensamiento hacia la libertad...*

Esta convicción de la libertad, como elemento formativo esencial del alma, no aparecerá solamente vinculada a la creación poética. Se extiende a todas las experiencias humanas y las inunda de una prístina y dura claridad. A veces se enuncia concisamente como un dato de discurso intelectual, inusitado en el proceso rítmico de la poesía (como este verso de *Sacra armonía: el pensamiento hacia la libertad*); otras veces se traduce en imágenes transparentes, casi símbolos, que responden al mismo sentimiento de libertad. El poeta traspone la certidumbre y pasión de la libertad a formas en que se encuentra reflejado con la mayor fidelidad. La transmutación más habitual es la forma pájaro, que reune apretadamente los rasgos más importantes de la experiencia humana íntima del poeta, justamente los que hemos visto: la pureza e inocencia, la libertad, el canto. Y ese pájaro en que se ve reflejado es tan perfecto y admirable que puede designarse con las palabras: *Ave celeste*.

*Alma, sé libre y rauda, sé limpida y sonora,  
como un maravilloso pájaro de cristal.*

Esos rasgos del alma —libre, rauda, límpida, sonora— constituyen también los rasgos del ave que aparece reiteradamente en sus poemas, como una de las sempiternas imágenes a través de las cuales gustaron verse aludidos los poetas cuando intuyeron la áspera pugna entre ellos y el mundo en que se debatían apresados. Pero aquí estamos muy lejos ya de los cisnes rubenianos que se limitan a distanciarse, desdeñosos, del barro del mundo. A la pureza, a la blanca inocencia de aquellas aves, se agrega en María Eugenia un apasionado reclamo de aire, de distancia, de inmensidad, un ansia frenética de libertad total, definitiva, que signifique un *irse sin cesar*, abandonando ese enclaustramiento de la sociedad, de los hombres, del mundo, de la vida en fin que entorpece su vuelo.

Por eso, desdeñando los rasgos distintivos de la belleza suntuosa y principesca del cisne rubeniano, aparecerá en su poesía el águila que es sólo libertad huraña y retraiada, como en el *Canto verbal*:

*águila errante del desierto humano  
sin altas cumbres donde reposar  
el tedio de las rutas infinitas.*

Pero es también el pájaro enamorado que encontramos en sus poemas de amor, ese ruiseñor de *Serenata* que se siente capaz de arrastrar al ser amado a la libertad absoluta, arrancándolo a su enclaustramiento:

*y con las alas tendidas  
para remontarte en ellas,  
llevaré nuestras dos vidas  
a fundirse en las estrellas.*

Y es sobre todo el pájaro ruido y victorioso que aparece en *Triunfal*, el que se afirma contra la cautividad del amor en *Invicta*, donde resuena con violencia y jactancia la afirmación de esta ineluctable libertad:

*Sé que no apresarán tus recios brios  
de mi alma libre la triunfal bandera.*

Porque esta vivencia de la libertad se vincula en rigor a la vida del sentimiento con su más acendrada expresión, la del amor. Pero aquí la libertad oficia como situación crítica desde la cual disponer voluntariamente la servidumbre amorosa. Existe como estado ideal para poder elegir con entera responsabilidad, en una apoteosis del libre albedrío, la jaula tantas

veces evocada por María Eugenia, donde abjurar gozosamente de la libertad. *Aspiración* nos presenta el doble juego de libertad desafiante y servidumbre enamorada con el tono simple y casi humilde de la copla popular. Con esquiva ternura el poeta alude a sí mismo bajo la forma de un pájaro libre cuya existencia conoce, y simplifica la escena, reduciéndola a los símbolos elementales que la imaginación del pueblo creó desde siempre: el pájaro que quiere entrar en la jaula. El ritmo ligero del octosílabo con sus rimas agudas y su leve movimiento interrogativo refuerzan el marcado desencuentro juguetón de las dos estrofas del poema, las que se enfrentan y dejan pendiente un acuerdo de índole amorosa que nos revela cuánto pudor singulariza la dicción del poeta.

Extendiendo esta visión a lo humano, encontrará la misma dinámica en el centro de toda vida sentimental y el amor se le presentará como *un romántico juego de gracia* en que los sexos se oponen y burlan merced al afán conquistador del hombre y a la rebeldía congénita de la mujer —el corazón de la rebelde fémina de que habló en su poema *Heroica*— que evade a su cazador para luego rendirse. Así entrevió con mirada moderna el eterno encuentro del amor y lo evocó con nostálgico desapego en el poema que tituló con exactitud *El cazador y la estrella*.

*Oh derrotas  
bajo el vidrio de las olas sepultas  
con transparentes lápidas...  
oh victorias que corona la espuma  
con risas quedas y con rosas blancas*

Allí también dejó registrada la ligereza inconstante con que se mueve ese mundo de sentimientos, que se desliza con el perpetuo devenir del mar humano sobre una onda furtiva. Fosforescencia, glisamiento, zig zag funambulesco caracterizan el aproximarse y alejarse de estos seres que existen siempre y milagrosamente, como dijo con profundo verso María Eugenia, *a flor de vida*, en la piel enamorada de la vida, en su inconstancia.

Pero el dulce abandono de *Aspiración* no debe engañarnos. La entrega de la libertad y la aceptación de la servidumbre no será nunca tan fácil. Como índice para medir hasta dónde cala en el alma del poeta la vivencia de la libertad nos servirán de dato las severas exigencias que plantea como paso previo a la servidumbre. No nos interesa aquí la visión del hombre ideal que en varios poemas pone ante nuestros ojos. Nos interesa percibir en los rasgos de ese hombre ideal el terrible esfuerzo para justificar la servidumbre. Generalmente se ha visto en los poemas de María

Eugenio, como *Heroica* en que describe el amante ideal, la manifestación desmedida del orgullo del poeta, sin reparar que la grandeza de la figura amada no está destinada a complacer el amor propio, la vanidad, la egolatría, sino destinada a dominar el inextinguible impulso de libertad individualista que la sostiene y acrece ante el mundo. El amor no necesita de tales grandezas sobrehumanas, y varios poemas —*Los desterrados* por ejemplo— nos revelan que el poeta sabe muy bien que el amor puede brotar ante cualquier ser y que su efusión es ajena a la heroicidad. Pero el poeta también sabe, y lo sabe con dolor, que el amor es servidumbre y que ésta es verdadera cuando se abjura gozosamente de la libertad. La imagen del *bardo gentil* que aparece en *Triunfal*, o el *vencedor de toda cosa* de su poema *Heroica* nos permiten medir su indomable libertad.

Ella misma se explica claramente bajo el significativo título de *Holocausto* en un poema que debe leerse vinculado íntimamente con el *Heroica* mencionado. En éste determina las características del amante ideal; en aquél las condiciones que han de cumplirse para hacer de la libertad una alegre servidumbre:

*Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía  
si sabe combatirme la ciencia de tu mano.*

Sin embargo, cuando leemos estos poemas, cuando meditamos sobre esta afirmación fervorosa de su libertad, sentimos que no habrá diestra humana que sepa combatirla, que esa libertad no podrá reducirla y domesticarla el hombre porque se está enfrentando valerosamente con la eternidad. No la vence el hombre porque está por encima del hombre y se torna en un desafío. Acaso sólo un Señor *suavemente fuerte* pueda triunfar de esta afirmación anárquica de su personalidad libre. Ese Señor a quien dice en su extraña, enigmática *Emoción panteísta*:

*vas hasta el fondo arcano de mi naturaleza  
por todos mis jardines y siempre vencedor.*

He aquí al fin un vencedor por quien abjurar de la condición libre. Paradojalmente nada en él cumple con las exigencias de *Heroica* y lo que encuentra y la vence en esta figura divina es una doble naturaleza idéntica a la suya. En ella se combinan la fuerza y la debilidad; se resuelven en una sola fórmula la belleza y la ternura; se mezclan la angustia mortal y el ímpetu libre. Pero esas características del Señor *suavemente fuerte* son las mismas que el poeta encuentra en sí mismo, como si estuviera hecho

a su imagen y semejanza. El poema ha quedado sin embargo aislado en la lírica de María Eugenia, apuntando a otro mundo que no se registrará cabalmente en su poesía pero a cuyos lindes nos aproximamos en la lectura de sus nocturnos.

La desmesura libertaria que no halla en el amor humano su derrota ansiada, se tornará en una imperiosa fuerza constitutiva y se identificará con un signo exterior, corporal, que también se le presenta como ineluctable: la pureza virginal. Quedará así nuevamente aprisionada dentro de la idea de destino, pero algo nuevo estructurará su vida. A la vivencia de la libertad corresponde, en efecto, el sentimiento de unidad inalterable y firme que experimenta el poeta con tal intensidad agobiadora que llega al hastío. Se encuentra siempre igual a sí mismo, incapaz de variación apreciable, verdaderamente igual a una estatua. A ella se compara en el *Canto verbal*, a una estatua que no se ablanda merced al sortilegio de la aurora —vida-amor—, ni tampoco se marchita por obra de un crepúsculo que es tiempo que transcurre y acaba. Aun en los linderos de la muerte esta imagen estatuaria se conserva perfecta e inmaculada, con una fidelidad incambiable a su absoluta libertad interior. A partir de ella podríamos ver cómo la libertad exige ser perdida para ganarse. ¡Cómo no entender el hastío mortal, literalmente mortal, que la invade al experimentar siempre la misma unidad estéril, y el grito con que intenta desahogar su congoja!:

*¡Ab, si pudiera desatar un día  
la unidad integral que me aprisiona!*

Ya este grito está anunciando la definitiva experiencia de la noche, pero antes vemos aparecer, fuertemente marcada, otra imagen de la libertad. La misma que vimos enunciada en *Invicta* con orgullo: esa bandera que triunfalmente ondea para atestiguar su entusiasta, alegre, vencedora libertad, cuando es aún un ser joven, espléndido, que goza de la vida. En la entrada a la vida, en su juventud radiante, agitaba la bandera de la libertad con un desafío todavía pueril, con el mismo desenfado risueño con que la marquesa Eulalia manejaba su risa y su abanico. En el regreso de su vida, cuando se aproxima de nuevo a la tierra que le dió ser, cuando está cercana la muerte, también encontramos desplegada esa bandera de libertad a la que canta con verso rotundo; pero esa bandera es ahora algo muy simple: un sayal mortuorio. Volverá a la tierra:

*en su sayal mortuorio toda envuelta  
como en una bandera libertaria.*

La experiencia de su libertad, ¿servirá sólo para constituir férreamente su alma y su creación poética? ¿No se derivará de ella algo más? ¿No promoverá un sufrimiento y un entendimiento del mundo? A esto apunta un poema único que pertenece a ese conjunto misterioso de su poesía cuya comunicación lírica es más profunda e inefable. Resurge en él el pájaro imagen de sí que vimos en otros poemas, y resurge transmutado, actuando sobre un decorado extraño como de tabla de primitivo medieval en que la vida, la muerte y la soledad se reunen para generar el mundo, y agitarlo sin tregua. El poeta vuela sobre él en el sueño y en la realidad, solitario, libre y condenado dentro de su propia libertad. Ha entrevisto al fin el verdadero sentido y desarrollo del mundo, ha comprendido el alcance de su propio destino y parece decidido a aceptarlo por entero; ha superado la confusión de la vida y su drama inmerso en ella; ha terminado afirmando la inalterable eternidad de su pesquisa.

(Fragmentos de la obra "La poesía de María Eugenia Vaz Ferreira: una enquista de la eternidad<sup>4</sup>.)

ANTOLOGIA

DE

MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA



V A S O F U R T I V O

Por todo lo breve y frágil,  
superficial, fugitivo,  
por lo que no tiene bases,  
argumentos ni principios;  
por todo lo que es liviano,  
veloz, mudable y finito;  
por las volutas del humo,  
por las rosas de los tíros,  
por la espuma de las olas  
y las brumas del olvido...  
por lo que les carga poco  
a los pobres peregrinos  
de esta trashumante tierra  
grave y lunática, brindo  
con palabras transitorias  
y con vaporosos vinos  
de burbujas centelleantes  
en cristales quebradizos...

# *E M O C I O N P A N T E I S T A*

Señor, te diré que la sabrosa belleza  
de esa tu carne pálida, me hace llorar de amor;  
lloro por la magnolia de tu cara, por esa  
cara que está desnuda sobre su tallo en flor.  
Laureando con tu gracia mi gloriosa tristeza,  
con hojas de tus ojos de cambiante verdor,  
vas hasta el fondo arcano de mi naturaleza  
por todos mis jardines y siempre vencedor.

Señor, quizá tú eres suavemente fuerte,  
quizá tu cáliz dona consolación de muerte  
a tiempo que florece tu espléndido fervor;  
también yo soy ambigua, por eso es que te siento  
y lloran, cuando abres bajo mi pensamiento,  
mi aurora y mi crepúsculo su rocío de amor.

## *BARCAROLA DE UN ESCEPTICO*

Alma mía  
que tornas al viejo lar  
con la red seca y vacía  
de las orillas del mar,  
con la red seca y vacía  
que en la plenitud del día  
no te atreviste a arrojar.

Yo he visto los pescadores  
pescando gloria y amores  
que disiparon después.  
Unos llevan cosas muertas;  
otros las llevan desiertas:  
lo mismo es.

Alma mía,  
que la red seca y vacía  
no te atreviste a arrojar.  
Entre la arena y las olas  
existen dos cosas solas:  
morir o matar.

Alma mía  
que traes la red vacía  
de las orillas del mar...

# *EL ATAÚD FLOTANTE*

Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta.  
No tienes de los vivos  
más que la instable fluctuación perpetua;  
no sé si un tiempo vigorosa fuiste,  
ahora, estás muerta.

Te han roído quién sabe  
qué larvas metafísicas que hicieron  
entre tu dulce carne su cosecha.

En vano  
el mágico abanico de tus alas  
con irisadas ráfagas me orea  
soltando al aire turbadoras chispas.

Yo sé que tú eres de esas  
que vuelven redivivas en la noche  
a decir otra vez su última verba . . .

Ya te he visto venir  
blanca y piadosa como un santo espíritu  
sobre el vaivén de las marinas ondas;  
te he visto en el fulgor de las estrellas,  
y hasta los bordes de mi quieta planta  
danzan tus llamas en festivas rondas.

Pero si al interior vuelvo los ojos  
veo la sombra de tu mancha negra,  
miro tu nebulosa en el vacío  
dar poco a poco su visión suspensa;

sin el miraje de los fuegos fatuos  
veo la sombra de tu mancha negra.  
No llores porque sé; los ojos míos  
saben vivir en lontananzas huecas;  
míralos secos y tranquilos; márchate  
y el flotante ataúd reposar deja  
hasta que junto a ti también tendida  
nos abracemos como hermanas buenas  
y otra vez enlazadas nos durmamos  
en el sepulcro vivo de la tierra.

## *ELEGIA CREPUSCULAR*

Viento suave del crepúsculo,  
viento de las leves alas,  
azulmente silenciosas  
y azulmente solitarias,  
anónimo pasajero  
fugaz en todas las patrias,  
en las misteriosas selvas  
y en las grutas oceánicas,  
viento suave del crepúsculo,  
viento de las leves alas...  
Tu roce sobre mi frente  
tiene la misma eficacia  
de la luna entre las ruinas,  
de los óleos en las llagas  
y de las claves que aflojan  
el cordaje de las arpas...  
Tu fresco soplo serena  
la exaltación de mi alma  
fosca de llamar sin nombre  
y esperar sin esperanza  
por haber nacido póstuma  
dentro de su propia lápida...  
Viento suave del crepúsculo  
que cruzas sin decir nada  
el transitorio paréntesis  
suspenso en la sombra vaga,

cuando enmudecen las cosas  
o todavía no cantan,  
cuando de los rojos soles  
palidecieron las flamas  
y las nocturnas estrellas  
están todavía pálidas...  
Si yo supiera estar triste  
yo me desharía en lágrimas  
para que así me bebieran  
las caricias de tus ráfagas...  
¡Qué lindo renunciamiento!  
¡Qué liberación beatá!  
Viento suave del crepúsculo,  
si tus brisas me acabaran,  
azulmente silenciosas  
y azulmente solitarias,  
viento suave del crepúsculo,  
viento de las leves alas...

## *LA ESTRELLA MISTERIOSA*

Yo no sé dónde está, pero su luz me llama,  
¡oh misteriosa estrella de un inmutable sino! . . .  
Me nombra con el eco de un silencio divino  
y el luminar oculto de una invisible llama.  
Si alguna vez acaso me aparto del camino,  
con una fuerza ignota de nuevo me reclama:  
Gloria, quimera, fénix, fantástico oriflama  
o un imposible amor extraño y peregrino . . .

Y sigo eternamente por la desierta vía  
tras la fatal estrella cuya atracción me guía,  
mas nunca, nunca, nunca a revelarse llega!  
Pero su luz me llama, su silencio me nombra,  
mientras mis torpes brazos rastrean en la sombra  
con la desolación de una esperanza ciega.

*E L R E G R E S O*

He de volver a ti, propicia tierra,  
como una vez surgí de tus entrañas,  
con un sacro dolor de carne viva  
y la virginidad de las estatuas.  
He de volver a ti gloriosamente,  
triste de orgullos arduos e infecundos,  
con la ofrenda vital inmaculada.  
No sé, cuando labraste el signo mío,  
el crisol armonioso de tus gestas  
dónde estaba...  
dónde la proporción de tus designios...  
Tú me brotaste fantásticamente  
con la quietud de la serena sombra  
y el trágico fulgor de las borrascas...  
Tú me brotaste caprichosamente  
alguna vez en que se confundieron  
tus potencias en una sola ráfaga...  
Y no tengo camino;  
mis pasos van por la salvaje selva  
en un perpetuo afán contradictorio,  
la voluntad incierta se deshace  
para tornasolar la fantasía;  
con luz y sombra, con silencio y canto  
el miraje interior dora sus prismas;  
mientras que siento desgranarse afuera  
con llanto musical los surtidores,

siento crujir los extendidos brazos  
que hacia el materno tronco se repliegan,  
temor, fatiga, solitaria angustia,  
y en un perpetuo afán contradictorio  
mis pasos van por la salvaje selva.  
Ah, si pudiera desatar un día  
la unidad integral que me aprisiona!  
Tirar los ojos con los astros quietos  
de un lago azul en la nocturna onda...  
Tirar la boca muda entre los cálices  
cuyo ferviente aroma sin destino  
disipa el viento en sus alas flotantes...  
Darle el último adiós  
al insondable enigma del deseo,  
cerrar el pensamiento atormentado  
y dejarlo dormir un largo sueño  
sin clave y sin fulgor de redenciones...  
Alguna vez me llamarás de nuevo  
y he de volver a ti, tierra propicia,  
con la ofrenda vital inmaculada,  
en su sayal mortuorio toda envuelta  
como en una bandera libertaria.

*L A R I M A V A C U A*

Grito de sapo  
llega hasta mí de las nocturnas charcas...  
la tierra está borrosa y las estrellas  
me han vuelto las espaldas.

Grito de sapo, mueca  
de la armonía, sin tono, sin eco,  
llega hasta mí de las nocturnas charcas... .

La vaciedad de mi profundo hastío  
rima con él el dúo de la nada.

*D E S D E      L A      C E L D A*

¡Ay de aquel que fuera un día  
novio de la soledad!  
Después de este amor supremo  
¿a quién amará?

¿Quién sin dar nada se entrega  
y estrecha sin abrazar?  
¿Quién de un vacío tesoro  
hace que se pida “más!”?

¿Qué araña invisible y muda,  
carcelera singular,  
teje sus rejas abiertas  
y el cautivo no se va?

Los aldabones golpean  
con rumor de eternidad,  
y el corazón solitario  
le responde: “Más allá” . . .

Sí, más allá de sí mismo,  
más allá del propio mal,  
amorosamente solo  
con su mal de soledad.

Afuera ríen los soles  
sus vitrinas de cristal  
racimos de perlas vivas  
al pasajero le dan.

Por los caminos del mundo  
cruza la marcha triunfal.  
Evohé! . . . siga la fiesta . . .  
¡Ay de aquel que fuera un día  
novio de la soledad!

# V O Z    D E L    R E T O R N O

Nada le queda al náufrago; ya nada: ni siquiera  
la dulce remembranza de un viejo sueño vano,  
ni la marchita y frágil ala de una quimera  
que al estrecharse deja su polvo entre la mano.  
La media noche es tarde y el alba fué temprano,  
y el orgulloso día le dijo al sol: "Espera";  
Quien sin besarla aspira la flor de Primavera,  
pasa como una sombra por el jardín humano.

Violetas de los prados en el solar fragante,  
rosas de los pensiles rojas y perfumadas  
que al pasajero abrieron su misterioso broche;  
el náufrago retorna como una sombra errante,  
sin una sola estrella de flámulas doradas  
con que alumbrar el fondo de su infinita noche.

*U N I C O P O E M A*

Mar sin nombre y sin orillas,  
soñé con un mar inmenso,  
que era infinito y arcano  
como el espacio y los tiempos.

Daba máquina a sus olas,  
vieja madre de la vida,  
la muerte, y ellas cesaban  
a la vez que renacían.

Cuánto nacer y morir  
dentro la muerte inmortal!  
Jugando a cunas y tumbas  
estaba la Soledad...

De pronto un pájaro errante  
cruzó la extensión marina;  
“Chojé... Chojé...” repitiendo  
su quejosa mancha iba.

Sepultóse en lontananza  
goteando “Chojé... Chojé...”  
Desperté y sobre las olas  
me eché a volar otra vez.

## *FANTASIA DEL DESVELO*

Alma mía ¿qué velas  
en la nocturna hora, como los centinelas,  
con los ojos abiertos para mejor velar,  
si no tienes ningún tesoro que guardar?  
Qué velas, alma mía,  
mientras que asordinados en su funda sombría  
redoblan sin cesar  
tambores misteriosos su trémula elegía?

Que guardar ni esperar tienes ningún tesoro.  
Sobre el oleaje inquieto,  
no el birreme de oro  
llega para la cita;  
no te revelarán la Esfinge su secreto  
ni las esferas cósmicas su música inaudita.

¿Por qué guardas celosa como un soldado alerta  
mientras reposa todo tu solitaria puerta  
si no tienes ningún tesoro que escuchar,  
ninguno que esperar? . . .

Es en vano, alma mía,  
es en vano que veles.  
La noche pasa sobre sus fúnebres corceles,  
y el sol del nuevo día  
con la irisada pompa de todos sus caireles  
se quebrará en el fondo de tu urna vacía.

# ÍNDICE

## HOMENAJE A MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA

	Pág.
SUSANA SOCA: Memorias .....	5
ALBERTO ZUM FELDE: Las dos islas de los cánticos .....	15
M. B. A. MENDILAHARSU: María Eugenia Vaz Ferreira .....	21
ESTHER DE CÁCERES: María Eugenia Vaz Ferreira y la experiencia poética .....	23
SARAH BOLLO: Conciencia estética de María Eugenia Vaz Ferreira	29
ÁNGEL RAMA: Espiritualidad creadora .....	35
ANTOLOGÍA DE MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA .....	67



ESTE TERCER NÚMERO DE *ENTREGAS DE LA LICORNE* (SEGUNDA ÉPOCA DE *LA LICORNE*)  
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL MES DE  
JULIO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS  
CINCUENTA Y CUATRO, EN LOS TALLERES  
GRÁFICOS DE "IMPRESORA URUGUAYA" S. A.,  
CALLE JUNCAL 1511, MONTEVIDEO (URUGUAY)

