

En *ENTREGAS DE LA LICORNE*, Montevideo, 2ª época, Año 2, N° 3, mayo 1954, pp. 15-19.

LAS DOS ISLAS DE LOS CÁNTICOS

Por

ALBERTO ZUM FELDE

ESCRIBIR 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. Ciertamente 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 atañe 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*, *Fantasia 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 intelectual, 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 distinción 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*. Ciertamente 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 teológica. ¿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.

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