

SOBRE *MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA, ENTRE FILÓSOFOS Y SABIOS*, DE ELENA ROMITI

Lucas Ezequiel Foggia
Universidad de Buenos Aires
lucasf_125@hotmail.com



∞

María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios, de Elena Romiti; *Interculturel francophonies*; Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2019; 304 pp.; ISBN 978-9974-726-12-3.

María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios, de Elena Romiti, desarrolla un análisis detallado de la obra de esa poeta uruguaya de entre siglos. La investigación es fruto del trabajo realizado con el archivo de la autora, que gracias al permiso de los herederos fue digitalizado por un grupo de investigadores de la Biblioteca Nacional de Uruguay. En el nuevo archivo digital, este equipo relevó más de dos mil documentos, inéditos o poco frecuentados. Estos hallazgos tienen una gran relevancia para las letras nacionales uruguayas y latinoamericanas, ya que María Eugenia Vaz Ferreira es considerada, junto con Delmira Agustini, pero antecediéndola, la fundadora de la lírica



femenina en el Cono Sur. De este hecho se desprende la importancia del libro de Elena Romiti, quien descifra y analiza una cantidad considerable de textos inéditos.

Según Romiti, la obra de María Eugenia Vaz Ferreira está signada por tres características que conforman ejes de análisis: la falta de visibilidad (no publicó ningún poemario en vida), la reescritura obsesiva de sus textos (algunos llegan a tener diez variantes manuscritas), y la heterogeneidad genérica (poesía lírica, dramática, ensayo, narrativa y escritura del yo, entre otros). De esta forma, los capítulos del libro de Romiti se proponen trabajar sobre ejes conceptuales que colocan a la escritora entre tópicos heterogéneos o antagónicos: lo privado versus lo público, lo femenino y lo masculino, la poesía y la filosofía, la música y la literatura.

En el primer capítulo se propone describir las tensiones entre lo público y lo privado que se advierten en su poética. Romiti examina, en primer lugar, el poema inaugural de Vaz Ferreira, “Monólogo”, leído ante el Club Católico de Montevideo en 1894, para luego cotejarlo con una trilogía de poemas inéditos o inadvertidos por la crítica. En estos textos la investigadora encuentra una *escena fundante* que se repetirá en toda la producción de María Eugenia: una voz de mujer que desea ingresar en un espacio cerrado y ajeno, masculino, y que, congelada frente a la mirada hostil del filósofo y del sabio, duda si debe permanecer allí o desvanecerse en la oscuridad, sin atreverse a cruzar la frontera. Esta escena resulta inédita para la crítica porque María Eugenia no la incluyó en ninguno de los poemas elegidos para ser publicados. La investigación demostró que la poeta cuidaba muy bien estos detalles y refutó la hipótesis de que fuera su hermano, el filósofo Carlos Vaz Ferreira, quien decidiera póstumamente la publicación y el índice de *La isla de los cánticos*.

María Eugenia Vaz Ferreira no solo fue poeta sino que también se dedicó a la composición de obras musicales. En el segundo capítulo, Romiti traza líneas interpretativas entre la poesía y la música, integrándolas en una sola obra. Para el análisis se reponen conceptos del compositor alemán Richard Wagner, presentes fundamentalmente en *La obra de arte del futuro*, de 1849. Wagner propone en este texto la unión entre poesía y música mediante la ópera, forma de arte superior ya que, a modo del teatro ateniense, no tiene en cuenta la separación entre las artes. El mito, por lo tanto, constituye la materia y el referente ideal para estas manifestaciones artísticas. María Eugenia lleva a la práctica la propuesta teórica wagneriana en sus tres obras dramáticas, presentadas en el teatro Solís: *La piedra filosofal* (1908), *Los peregrinos* (1909) y *Resurrexit (Idilio medieval)* (1913). En ellas está presente la mitología germana y la alteridad propia de los bosques y los sueños, por lo que Romiti arriesga una lectura comparada entre el primer drama de Vaz Ferreira, el *Intermezzo lírico* de Heine, y *Fausto* de Goethe. A su vez, la obra poética de María Eugenia se construye en clave musical mediante el procedimiento de la *transducción*: el pasaje de la armonía de un código musical a otro literario.

Pero María Eugenia no sólo extrae de Wagner una teoría estética. Elena Romiti comprueba, en el tercer capítulo, que *El anillo del nibelungo* (1876) le acerca a la poeta un personaje que intervendrá fuertemente en su imaginario: Brunhilda, la valquiria. Para analizar la presencia de esta figura mítica en la poesía de Vaz Ferreira, la investigadora incorpora el concepto de “mito personal” de Charles Mouron, según el cual en el inconsciente de los escritores románticos existe una fijación de metáforas obsesivas que son el correlato de sus personalidades. Estos mitos personales tienen la propiedad de profundizar el mundo interior y la individualidad de los escritores, constituyendo un verdadero “camino hacia el autoconocimiento” (86). Según Romiti, en la poesía de María Eugenia se observa lo que Algirdas Greimas califica como “redundancia”: reiteraciones constantes de un elemento mítico. La poeta insiste en un episodio en particular del

mito: aquel en el que Sigfrido traspasa la barrera de fuego –castigo con el que el dios Wotan aisló a la valquiria– y, despertando a Brunhilda con un beso, la enamora. En este marco, la investigadora repone y analiza una gran cantidad de poemas que tienen manifiestas o metafóricas referencias al mito, como “Heroica”, “Quiero morir en los ritmos”, “Triunfal”, “Yo era la invulnerable” e “Invicta”, entre otros. Nótese que la figura de Brunhilda, incluso desde los títulos, dota al sujeto lírico de cualidades épicas, ya que la valquiria conforma un arquetipo de mujer guerrera. A su vez, al tema mítico se le suman otros tratamientos propios del estilo de la poeta, como el procedimiento de la transducción entre música y lírica o el juego con pares conceptuales opuestos: la irrefrenable movilidad de la guerrera frente a la eterna inmovilidad fruto del castigo divino, el canto público de la epopeya heroica versus el silencio sobre la historia privada.

Algo semejante sucede con otro motivo mítico reiterativo: Ahasvérus, el judío errante. Romiti propone, utilizando una clasificación de Raymond Trousson, que este segundo mito convive con el primero ya que ambos se inscriben en distintas tipologías: el judío errante constituye un “tema de situación”, en oposición a Brunhilda, que conforma un “tema de héroe”. De este modo, la “situación” de errancia del sujeto lírico se manifiesta en textos como “Los desterrados”, “Voz del retorno”, “El regreso” y “Último poema”, entre otros.

Otro juego de oposiciones presente en la poética de Vaz Ferreira es el de los conceptos de lo masculino y lo femenino, que encuentran su fusión en la figura del andrógino. Romiti recorre la tradición de la noción de androginia, desde el mito referido en *El banquete* de Platón hasta el simbolismo de finales del siglo XIX, cuando el andrógino como ser perfecto se asimila con el genio creador del romanticismo alemán. En poemas como “Entré a su cuarto de artista”, “Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente” y “Ven tú, que tienes el mirar sencillo”, la investigadora aborda el arquetipo, rescatando para el análisis los juicios críticos de Alberto Nin Frías, amigo de la poeta, quien, en palabras de Carina Blixen, “parece ver en María Eugenia a su hermano o a María Eugenia como un desdoblamiento, una ‘gemela’ del filósofo” (130). El desdoblamiento se da en el deseo de fusión en la mirada, punto de acceso al mundo interior de los sujetos que se revelan como las dos mitades del andrógino.

Esta relación entre hermanos también puede pensarse en términos del vínculo abstracto entre poesía y filosofía. Carlos Vaz Ferreira reconoce, en una carta enviada a Miguel de Unamuno, que en su experiencia intelectual el poeta dio paso al filósofo y que los poetas como su destinatario son “una especie de animal paradójico que no es pájaro y vuela; único en su género y en su especie” (160-161). Leyendo entre líneas, Romiti concluye que en estas declaraciones se hallan inscriptas las marcas de la filosofía platónica, que proponía la separación entre filosofía y poesía, pese a que Carlos Vaz Ferreira concede una gradación a esta división: la del poeta-filósofo-pájaro. La definición del hermano es relevante ya que se presenta como metáfora en numerosos poemas de María Eugenia, como «Último poema» y «Ave celeste».

Por otra parte, Romiti afirma que la filosofía estuvo presente en toda la obra de la poeta y repone, para analizarla, las tres etapas secuenciadas por Alberto Zum Felde: neorromanticismo (1894-1899), modernismo (1900-1914) y poesía metafísica y personal (1915-1924). En el período neorromántico de su poética predomina la ya referida *escena fundante* –la penetración del *yo* lírico en el medio hostil de filósofos y sabios– y Romiti toma como ejemplo el poema “Como una pobre cosa, humildemente”. La condición de extranjería del sujeto es doble: por mujer y por poeta, ya que, en palabras de María Zambrano, deambula “por los arrabales de la ciudad de la razón, del ser y de la decisión” (165), siendo propensa a imágenes míticas y divinidades. Durante la segunda etapa

de su obra, publicada mayormente en *La isla de los cánticos*, María Eugenia adscribe a una filosofía de ascendencia platónica, cuestión que se hace manifiesta en la presencia de conceptos tales como *mousiké*, mundo inmóvil, mundo sensible, lo heterogéneo natural, la unidad de las ideas, la armonía, entre otros. Romiti se detiene en la interpretación de seis poemas del período, entre los que destacan “Ave celeste”, “Sacra armonía” y “Enmudecer”. Por último, en la tercera etapa de la obra de María Eugenia encontramos poemas como “La rima vacua” o “Emoción panteísta”, que expresan una angustia metafísica, atravesada por las lecturas de Nietzsche y Kierkegaard.

La investigación de Elena Romiti concluye con tres apéndices. En el primero enumera y estudia los veintidós poemas inéditos que arrojó el trabajo de archivo. En su mayoría, estos inéditos poseen rasgos autobiográficos, centrados en la pérdida amorosa o en la incomunicación. Algunos de ellos son fragmentarios o incluso, sugiere Romiti, lejanas primeras versiones de poemas efectivamente publicados. En todo caso, la poesía inédita repite los movimientos contrapuestos ya presentes en la pública: “por un lado, la fuerza que impulsa al decir y, por el otro, la que lo refrena y arrastra al silencio” (228).

El segundo apéndice versa sobre cuestiones biográficas. En primer lugar, se analiza la configuración de la autorrepresentación que María Eugenia hizo de sí misma para el ingreso al espacio público. Para ello, la poeta “diseña” un autorretrato textual –inédito– con su puño y letra pero sin su firma, ya que finge la voz de un cronista externo. Este procedimiento le permite destacar aquellos aspectos físicos y espirituales convenientes: sus condiciones para la literatura y el piano, su gran personalidad y retórica conversacional, su carácter soñador pero altivo. Pone en relieve, también, la vestimenta desaliñada y, lo más notorio, su profunda mirada, de ojos tan grandes como los de Cleopatra. Este diseño, que luego vemos repetido en otros textos mecanografiados y editados del archivo, es el que Soiza Reilly –en una carta conservada y reproducida en el libro– reconoce como una *pose* típica de dandi, tan frecuente por esos años entre los intelectuales masculinos. Para el análisis crítico de este diseño, el libro de Romiti también incluye un apartado con fotografías y retratos procedentes de la Fundación Vaz Ferreira-Raimondi.

Por otro lado, en una segunda parte del apéndice, se transcriben cartas y papeles relacionados con la última y oscura etapa de la vida de María Eugenia, signada por las neurosis y los tratamientos psiquiátricos. Amigos y familiares delinean una mujer “errante y solitaria por las calles de Montevideo, en un abandono lamentable, como desamarrada de la realidad” (271). A su vez, se transcribe una carta y una semblanza de su más estable pretendiente, el poeta argentino Pedro Miguel Obligado.

El tercer y último apéndice rescata dos cartas de un diálogo, que se supone asiduo, entre María Eugenia y José Enrique Rodó. En ellas, el escritor le recomienda a la poeta no apurarse a publicar, no “descorrer el velo antes de tiempo” (290). Este consejo es significativo si se tiene en cuenta que la escritora no publicó ningún libro en vida, por lo que la voz de Rodó pone en evidencia la censura que el ambiente y la propia artista ejercían sobre la obra. Por su parte, María Eugenia envía una crítica sobre *Ariel*, en cuyo texto define al uruguayo bajo el rótulo de “Literato filosófico”, opuesto al “Filósofo literario” (292). Aquí leemos, del puño y letra de la propia escritora, una cuestión que ya fue relevada a partir de la correspondencia de su hermano: la pregunta sobre los límites entre poesía, literatura y filosofía. Una pregunta elocuente, ya que la acerca de forma indudable a José Enrique Rodó, el centro del campo intelectual de aquel momento.

En conclusión, *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios* es, por su complejidad y composición, por su acervo textual y sus rescates de archivo, un texto de gran alcance dentro de la historia crítica sobre María Eugenia y el novecientos uruguayo, dado que presenta, a casi cien años de su muerte, un panorama más acabado de la artista en sus papeles inéditos. Un libro que, junto al Archivo Digital, trae al centro de la reflexión teórica a la primera exponente de un género de lírica muy marginada por la tradición: la poesía filosófica de mujeres.