

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Lingüística y Literatura Hispanoamericana



**Convergencias entre el Idealismo Romántico de Hegel y la  
Melancolía en “Único poema” de María Eugenia Vaz Ferreira**

*Junio, 2024*

Tesis para obtener el grado de licenciada en Lingüística y Literatura  
Hispanoamericana

**Presenta**

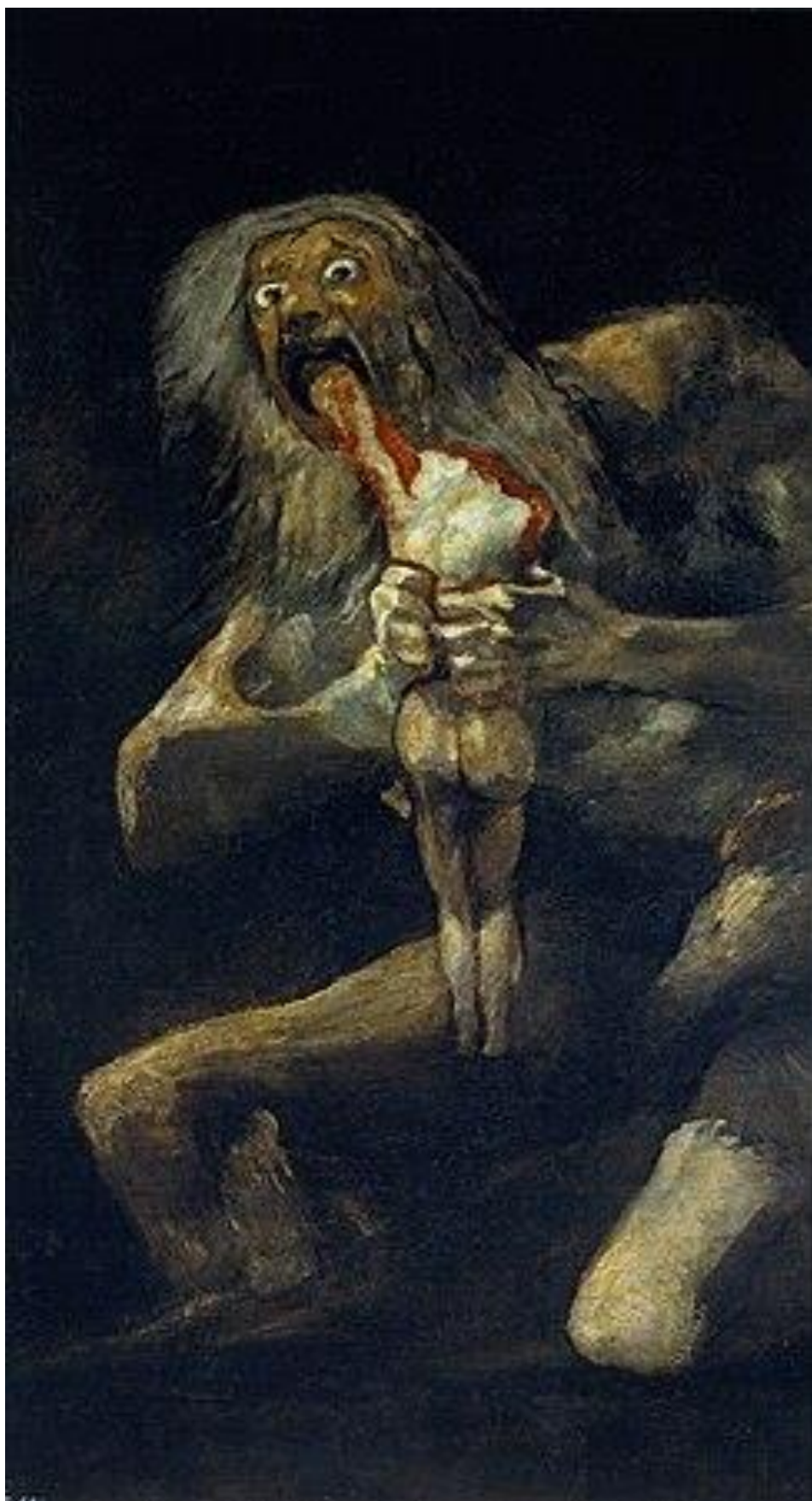
Michelle Montserrat Cervantes López

Director (a): Doctora Nancy Granados Reyes

Asesores de tesis: Dr. Miguel Ángel Martínez Barradas y Dr. Héctor  
González Fernández

Puebla, Puebla, 2024

*Para toda aquella persona que  
alguna vez ha estado bajo el influjo de Saturno*



*Saturno devorando a su hijo* (1820-1823) de Francisco de Goya

## *Agradecimientos*

Agradezco profundamente el apoyo y el amor de mi familia en especial a mis dos mamás, Verónica y Clotilde, así como también el de mi padre Pastor. Sin ustedes no habría llegado tan lejos; las palabras no son suficientes para expresar cuánto los quiero y aprecio.

A mis amigas de la Facultad de Filosofía y Letras: Flor, Julie y Saray por su apoyo y comprensión a lo largo de la carrera de Literatura; gracias a ustedes logré pasar momentos memorables en los hermosos edificios del COLLHI.

A mis amigas y amigos de la Facultad de Artes, especialmente a Xóchilt y Gustavo porque no solo me acompañaron a lo largo de este camino también su amistad sincera e incondicional ha significado mucho para mí durante estos últimos años; sus bromas, conversaciones y apoyo en los momentos difíciles hicieron de este proceso algo más llevadero.

Finalmente, a todas las personas que me apoyaron en la elaboración de esta tesis ya fuese con bibliografía, comentarios o estrategias de redacción. De forma muy especial, agradezco al Dr. Luis Alfonso Romero Gámez por haber impartido el diplomado de *Escritura de la tesis en el Verano 2023* y mostrarme la tesis escrita por Jessica Ladrón de Guevara de la UNAM ya que logró impulsarme para comprender mejor a la tan maravillosa y doliente melancolía. También a mi asesora, la Dra. Nancy Granados Reyes por aceptarme y a atreverse a acompañarme en este trayecto de la Literatura y la Filosofía.



Foto extraída del Archivo María Eugenia Vaz Ferreira

## Índice

### **Introducción**

### **Capítulo I: María Eugenia Vaz Ferreira ante la crítica**

1.1. Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira

1.2. La personalidad de María Eugenia Vaz Ferreira

1.3. Algunas aproximaciones sobre los temas del Modernismo

1.3.1. El Modernismo uruguayo y la Generación del 900

1.3.2. María Eugenia Vaz Ferreira, una voz femenina del Modernismo

1.4. Temática y características de *La Isla de los cánticos* (1924)

1.5. Clasificación de la obra poética de María Eugenia Vaz Ferreira

1.6. Antecedentes sobre María Eugenia Vaz Ferreira

## **Capítulo II: Convergencias entre la Melancolía de origen renacentista y el Idealismo Romántico según Hegel**

### **La melancolía en María Eugenia Vaz Ferreira**

2.1. Antecedentes clásicos de la melancolía

2.2. Hipócrates y Aristóteles: teoría de los humores

2.3. Melancolía en el Renacimiento: Marsilio Ficino y la contemplación en *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero.

2.4. Generalidades sobre el Romanticismo y el *Caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich

2.5. Una breve aproximación al concepto del idealismo según Hegel

2.6. Melancolía médica vs. Melancolía filosófica

2.7. Consideraciones acerca de la Melancolía y el Espíritu según Hegel

## **Capítulo III: análisis de “Único poema”**

### **Conclusiones**

### **Anexos**

### **Trabajos citados**

## Introducción

La primera vez que leí a la poeta María Eugenia Vaz Ferreira fue en la clase de Modernismo y Vanguardias del siglo XX ya que se nos había encargado la tarea de investigar sobre algunas poetisas sureñas y entre ellas se encontraba María Eugenia. De pronto, durante mi corta investigación me di cuenta que era difícil encontrar datos relevantes e inmediatos sobre aquella escritora.

A consecuencia de esto, comencé a interesarme ante esa falta de visibilidad y a cuestionarme el por qué una poeta de un nivel tan alto<sup>1</sup> no tenía la difusión correspondiente. Asimismo, me pareció interesante hallar motivos filosóficos latentes en sus escritos y que hubiese partituras musicales perdidas compuestas por ella, por ejemplo el poema sinfónico *Dulce Misiva*. De manera muy personal, me pareció admirable hallar que también fuese una artista multifacética y su vínculo con la música. Producto de lo anterior, decidí hacer mi tesis de licenciatura en torno a esta escritora.

El poema filosófico que escribió María Eugenia Vaz Ferreira, es decir, una composición literaria de corte metafísico, que vamos a analizar se denomina “Único poema”. Cabe mencionar que este poema filosófico se caracteriza por ser existencial e idílico y por inclinarse a la trascendencia mientras dicho sujeto melancólico reflexiona a la vez que contempla dejando entrever su soledad y melancolía.

---

<sup>1</sup> Elena Romiti en su libro *Entre Filósofos y sabios* (2015) menciona que con María Eugenia inició una tradición de poesía filosófica escrita por mujeres, sin embargo, no descartamos la posibilidad de que hubiese más mujeres que escribieron dicho género poético.

Dicho de otra forma, nos presenta un desdoblamiento del yo y un anhelo por lo intangible. Asimismo, “Único poema” se localiza en la antología poética denominada la *Isla de los cánticos* que fue publicada de manera póstuma en 1924 por su único hermano, el filósofo Carlos Vaz Ferreira.

Nosotros pensamos, que aquella obra, guarda una relación con el grabado *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero y *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich. Cabe mencionar que en esta línea de poesía filosófica dialogan con María Eugenia Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez y la poeta contemporánea Circe Maia.

Finalmente, concluí que podría aportar a la difusión de esta escritora proponiendo un enfoque distinto al que se ha ido abordando su poesía puesto que hay variedad de temas que pueden ser analizados. Para detallar la información de la autora a continuación se presenta un pequeño esbozo biográfico.

## Capítulo I: María Eugenia Vaz Ferreira ante la crítica

### 1.1. Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira



Foto. Archivo María Eugenia Vaz Ferreira

María Eugenia Vaz Ferreira fue una profesora, escritora y compositora uruguaya del Modernismo en Hispanoamérica. Nació en Montevideo el 13 de Julio de 1875 y falleció en la misma ciudad el 20 de Mayo de 1924. Dio la Cátedra de Literatura de 1917 a 1922 en la Universidad de Mujeres en Montevideo. Es considerada una de las poetas fundacionales de la literatura uruguaya junto con su contemporánea Delmira Agustini. De igual manera coexistió con otro gran exponente de la literatura de Uruguay llamado Julio Herrera y Reissig.

Fue hija de un comerciante portugués llamado Manuel Vaz Ferreira y de Belén Ribeiro, proveniente de una de las familias más ilustres de Uruguay, y única hermana del filósofo Carlos Vaz Ferreira. Durante su infancia fue una niña feliz, protegida y de carácter peculiar dentro de un ambiente opulento. A continuación, Carlos María Murciano Mainez nos comenta sobre esto último:

La niña inteligente y sensible comienza muy pronto a sentirse distinta y ajena al mundo circundante. Ni siquiera se ve obligada a asistir a la escuela pública, ya que su instrucción es proporcionada por maestros privados dentro de un favorable ambiente familiar (13).

Asimismo, Hugo Achugar y Marita Fornaro comentan que María Eugenia a lo largo de su infancia recibió lecciones de maestros privados. Dentro de aquellas se ven incluidas las clases de piano con su tío, el músico León Ribeiro, quien fue un compositor reconocido y destacado, formado a su vez con el formidable Luis Sambucetti y con Carmelo Calvo. A Ribeiro pertenece el primer cuarteto de cuerdas y la primera sinfonía compuestos en Uruguay (7).

Además, tuvo clases de arte pictórico con otro tío suyo, primo de su madre, Julio Freira quien vivió en Italia entre 1884 y 1888 donde fue aprendiz de pintura con artistas florentinos. “Aunque ella no se interesa por cultivar la pintura, pero sí es cierto que la orientación de su tío le brinda una visión estética más amplia y afin a su gusto” (Tania Pleitez Vela, 54). En ese sentido, observamos que sí podemos hallar algunos dibujos<sup>2</sup> hechos por María Eugenia, sin embargo, Pleitez subraya que no fue una pintora prolífica en comparación con su producción poética.

Cabe mencionar que María Eugenia intervino en algunos actos públicos como pianista-concertista entre 1895 y 1910. Por ejemplo, se documenta el concierto realizado el 29 de setiembre de 1900, en el conservatorio musical *La Lira*, sobre el repertorio de Robert Schumann. También realizó composiciones musicales de las que se nombran las siguientes,

---

<sup>2</sup> Consultar apartado de anexos

aunque no son abundantes y se piensa que hay piezas perdidas: “*Dulce Misiva*, *Un Vals*, esbozos para un *Nocturno*, *la Serenata (La media calada)*, esta última de atribución no es totalmente segura” (Achugar y Fornaro, 7). Sus compositores predilectos fueron Wagner y Chopin según testimonia el poeta Carlos Sabat Ercastry (Murciano, 12).

Por esta razón, se advierte que sus partituras originales son interesantes debido a la armonía y a su técnica ajustada como es el caso del poema sinfónico compuesto por ella, *Dulce misiva*, que fue estrenado por Luis Sambucetti el 22 de Junio de 1912... se sabe que entre 1895 y 1910 ejecutó estas obras en varios conciertos públicos que recibieron buena crítica (Pleitez, 57).

María Eugenia no solo se limitó a escribir poesía y música también cultivó la escritura para teatro. Es así como en el Teatro Solís de Montevideo fueron estrenadas: *La piedra filosofal* (1 de septiembre de 1908), *Los Peregrinos* (25 de octubre de 1909) y *Resurrexit (Idilio Medioeval)* (2 de agosto de 1913). Pleitez también nos comenta que *La piedra filosofal* estuvo acompañada por música compuesta por la propia Vaz Ferreira (58).

De igual manera, se menciona que *Resurrexit* es un poema lírico para tenor y orquesta musicalizado por César Cortinas donde se incluyen a tres personajes: la princesa Alba, el Príncipe Valentín y un leñador. Su estreno fue una velada de gala a la que acudió la “alta sociedad” montevideana y apareció comentada en la crónica de los periódicos. El jueves 31 de Julio se anunció la gala en la “Crónica Social” del *Diario la Plata*: “Todo un éxito artístico y social será la velada que se efectuará el sábado próximo en el Teatro Solís a beneficio de los niños pobres...<sup>3</sup>(Rubinstein Moreira, 32).

---

<sup>3</sup> Cita extraída del periódico uruguayo *El Bien Público* con fecha del 1 de septiembre de 1908

Del aspecto público también recalcamos su primera presentación literaria que fue fechada entre 1903 y 1904, cuando tenía dieciocho años aproximadamente, “con la lectura de su poema “Monologo<sup>4</sup>”, en un festival en el Club Católico, poema que, en agosto del año siguiente se publica en *La Razón*” (54).

Desde entonces, las principales revistas literarias rioplatenses publicaron sus poemas, entre ellas: la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895), fundada por José Enrique Rodó, los hermanos Martínez Vigil y Víctor Pérez Petit; *La Revista* (1899), dirigida por Julio Herrera y Reissig; *El Mercurio de América* (1899), revista modernista editada en Buenos Aires; y, *Rojo y Blanco* (1900), dirigida por Samuel Blixen.<sup>5</sup>

También fue incluida, tempranamente, en antologías de poesía tales como la *Colección de poesías uruguayas* (1895) de Víctor Arreguini, y *El Parnaso Oriental: antología de poetas uruguayos* (1905), de Raúl Montero Bustamante, quien otorga a María Eugenia el más alto reconocimiento: «es sin disputa la primera poetisa de América y la más grande que ha tenido el país» (p. 30). Este juicio le valió que Miguel de Unamuno la reconociera como tal en España.<sup>6</sup>

Es así como vemos que María Eugenia Vaz Ferreira tuvo una época de esplendor público donde se documenta que tenía una fuerte presencia personal en el ambiente artístico de Montevideo. Susana Soca, quien le dedicó un número homenaje de la revista *Entregas de la Licorne* (1954), conmemorando los treinta años de su muerte, escribe al respecto: «Si sus

---

<sup>4</sup>El título de este poema no lleva acento puesto que se respetó su ortografía original.

<sup>5</sup> Archivo Vaz Ferreira: <http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/>

<sup>6</sup> (<http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/>)

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» (p. 8).<sup>7</sup>

Sin embargo, conforme iba avanzando el siglo XX María Eugenia comenzó a tener un proceso de aislamiento y de olvido. Por un lado, en sus últimos años de vida su salud comenzó a deteriorarse tanto psíquica y físicamente, a tal grado de que dichos malestares incrementaron hasta su fallecimiento en 1924, viéndose obligada a resguardarse en su hogar y aislarse de la sociedad; por otro, este descuido hacia ella tiene que ver con factores de catalogación literaria como los que mencionaremos a continuación.

En primer lugar, María Eugenia no publicó su producción poética en vida ya que sus trabajos estaban dispersos y solía negarse a reunir su obra en un libro. Solo entonces hasta que fue incluida en la *Antología de poetisas americanas* (1923) se animó a realizar el proyecto *La isla de los cánticos* (1924), pero falleció antes de dar a conocer su poemario publicado póstumamente por su hermano Carlos Vaz Ferreira. Del mismo modo, otra de las causas que provocaron la desatención de los poemas de María Eugenia, y que va de la mano con la idea expuesta, fue la modificación asidua de aquéllos, es decir, Vaz Ferreira solía realizar varias versiones de un mismo escrito y de ahí la vacilación por reunir una antología poética propia.

Además de estos puntos, la falta de notoriedad de un trabajo crítico sobre ella repercutió notablemente a su invisibilización literaria ya que en 1903, llegó a anunciar su primer libro titulado *Fuego y mármol*, libro que tampoco se publicó<sup>8</sup>, al que Alberto Nin Frías dedica el trabajo crítico titulado «Ensayos sobre las poesías de MEVF», escrito en el

---

<sup>7</sup>“ (<http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/>) “

<sup>8</sup> Nota de la autora

cuaderno manuscrito de la poeta y publicado en *Vida Moderna* (1903); sin embargo, la obra permaneció olvidada<sup>9</sup>.

Otra causa que complicó su visibilización, fue la difícil clasificación dentro de los parámetros literarios que sí funcionaban para sus congéneres femeninas, y en línea con Elena Romiti, observamos que ellas fueron: Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938), Juana de Ibarbourou (1892-1979) y Henriqueta Lisboa (1904-1985) quienes entablaron varias estrategias para ingresar a dicho sistema, como la de construirse una figura de “poetisa erótica” la cual todas ellas tienen en común. Dicho de otra manera, sus versos eran construidos con base a un carácter sentimental, expresivo, y amoroso.

En los albores del siglo XX, el espacio de la lírica femenina intimista y amorosa es el que se reconoce para las mujeres que escriben. Con esto quiero decir que la exclusión de las mujeres del coto del sistema literario requiere de la creación de un espacio clasificatorio diferente al masculino, algo así como una categoría separada y limitada por la cuestión de género que, estando controlada por el sistema patriarcal, funciona como área de reconocimiento y visibilidad, al tiempo que es un espacio estereotipado de encierro (Romiti, 23).

Por tal motivo, María Eugenia es un caso distinto porque poseía sus propias diferencias y particularidades debido a su inclinación por los aspectos filosóficos cuyo ingreso a esta disciplina solía ser complicado para las mujeres por considerarse un área de índole masculina. A pesar de las dificultades impuestas por el canon literario, regido por hombres, y las divergencias entre sus coetáneas esto no fue un impedimento para que no hubiese un diálogo

---

<sup>9</sup> Archivo Vaz Ferreira: <http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/>

entre las poetas. La siguiente cita funciona como ejemplo del contacto que tuvieron Delmira Agustini y María Eugenia:

Todo en ella es encantador, desde su vigoroso talento poético, hasta sus deliciosas extravagancias de niña ligeramente voluntariosa; y pensar que tal vez hay personas lo bastante malignas para reprochárselas; ¡ignorantes! Quitad el fulgor a un astro y dejará de serlo (...) quitad a María Eugenia sus caprichos y dejará de ser María Eugenia... (Navia, 10).

Las causas antes mencionadas tuvieron como consecuencia que hubiese un desplazamiento de la autora por parte de la crítica uruguaya de su tiempo y de esta manera su exclusión del subsistema literario femenino de las poetisas eróticas del Cono Sur. Esto es, “María Eugenia tomó un camino divergente y en ningún momento comulgó con el perfil de poetisa erótica”.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “<http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/>”

## 1.2. Personalidad de María Eugenia Vaz Ferreira

En este apartado queremos resaltar esas cualidades metafísicas propias de la escritora que comenzaban a vislumbrarse desde su infancia y que se acrecentaron hacia el final de su vida. Dichas características irán a la par de una evolución filosófica de la que posteriormente hablaremos.

Son muchas las facetas personales de María Eugenia y según Pleitez entre ellas se distinguen tres: la de comediógrafa, la de poeta y profesora. Cada una de estas dimensiones apunta que la escritora no era alguien convencional y que no encajaba con el estereotipo de mujer joven de clase media alta, modesta y virtuosa de su tiempo. Es así como nos continúa comentando Pleitez Vela:

La personalidad de María Eugenia era, por lo tanto compleja. En algunos momentos podía parecer sarcástica y ácida, pero en otras ocasiones podía llegar a ser tierna y humilde. A veces amarga pero luego irónica, bromista y enérgica...en su adolescencia, su personalidad melancólica se manifestaba enmascarada bajo una actitud de burla y auto-sátira aguda; así, su expresión o imagen risueña se convirtió en el medio de comunicación con el mundo exterior. Según los testimonios de sus amistades, esta peculiar forma de reírse de sí misma también ponía de manifiesto su genialidad... pero debajo de esa pose se escondía una persona melancólica que aspiraba a una belleza espiritual...En su intimidad fue acosada por tormentas interiores: entraban en disputa, por un lado su carácter firme y orgulloso, y por otro, un profundo afán de ternura que con el paso de los años se convirtió en un anhelo imposible (55,56, 59,90).

Como podemos ver María Eugenia poseía dos dicotomías emocionales, por un lado, tenía un temple melancólico y sensible acompañado de una inquietud metafísica y por otro un comportamiento excéntrico. Una de las causas de lo primero es que no se sentía comprendida por algunos seres queridos, lo que desencadenó que se sintiera “melancólica”.

Su amiga Inés Capella asegura que Vaz Ferreira se ensimismaba tocando piezas de Chopin y Liszt para sobrellevar su “melancólica” juventud, herencia de “la incompreensión de algunos seres ligados a ella (Pleitez, 15)<sup>11</sup>.

Un buen ejemplo de esta incompreensión familiar es lo sucedido con su progenitora quien se afanaba en querer casarla y estaba en desacuerdo con que ella escribiese versos porque aquello podría dejarla soltera y en ese tiempo se tenían prejuicios sociales contra dicho estado civil. Esta situación entre María Eugenia y su madre se expresa en el poema “Monologo”.

Así en *Monologo* se transparenta su fuerte resistencia a la prohibición maternal de escribir versos. En aquellos momentos, la escritura era su salvación, lo que la animaba, lo que incidía para que su vida adquiriera sentido, pero a la vez la escritura la obligaba a sufrir un constante enfrentamiento. Esta era la paradoja existencial de Vaz Ferreira, quien percibía una fatal incongruencia entre su *yo* y el mundo exterior que la intentaba determinar (Pleitez, 70).

Es así como María Eugenia tenía conocimiento de sus restricciones y los límites que la sociedad, el ambiente burgués y su familia le imponían de los cuales era complicado salir. Otro poema que refleja esta situación complicada y donde se dan a conocer esas demarcaciones es en “Hacia la noche” (1924) en el cual expresa aquella negación del espacio nocturno a las mujeres porque solo es patrimonio de los hombres y del cual se sentía excluida, es decir, la

---

<sup>11</sup> Cfr. Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, pág.19

noche, como espacio del amor, de la bohemia y de la vida artística no son propios para una fémica.

La poeta experimenta su exilio de ese espacio, de ese deseo y expresa que ganaría una palma en el desierto si le es dado por una sola noche el corazón de terciopelo negro. Igualmente expresa/expone su amor casi desesperado por la noche, que sería la que serene su cotidiana angustia. Sin embargo, María Eugenia es consciente de que no le será entregado ese regalo y de que en su pelea con la vida, con el medio, perderá irremediamente...Tal vez esa contradicción entre el deseo y la posibilidad, manifiesta en su poesía, es lo que conduce a la poeta a la destrucción y a la locura. Pero también es cierto que la conciencia lúcida de esos cautiverios y la posibilidad intuida de salir de ellos es lo que da más fuerza a su palabra poética. A la hora de entender su muerte, ocurrida en 1924, a los 48 años, no podemos desconocer que estuvo siempre sometida, controlada y opacada por la presencia de su hermano, el filósofo Carlos Vaz Ferreira (Navia, 12-14).

Tania Pleitez complementa lo expuesto por Carriña Navia cuando menciona que María Eugenia además de sentirse limitada por su circunstancia, la conciencia de esas restricciones fueron otra de las causas que provocaron que su estado de ánimo flaqueara. Dicho de otra manera, para Vaz Ferreira era imposible la realización artística cuya meta representaba un choque entre sus aspiraciones y los medios sociales para alcanzarlas. Resulta importante retomar la certeza de que la poeta sí tuvo una educación privilegiada, sin embargo, en párrafos anteriores habíamos mencionado que prevalecían prejuicios en torno a lo que a las mujeres de su tiempo les correspondía hacer a pesar de que fueran intelectualmente capaces de realizar otras actividades como el caso de nuestra escritora. Por ello, María Eugenia se sentía atrapada y dominada por su familia y por su círculo social.

Se llegó a reconocer como un ser bloqueado por sus circunstancias; alguien a quien se le negaba ser todo lo que era o podría llegar a ser; un ser trágicamente marcado por un *querer vivir* frente a un *no poder vivir*, es decir, una mujer poeta que había adquirido una plena pero triste conciencia de su querencia, que intuía irrealizable. Esta circunstancia inevitablemente la fue llevando a un aislamiento psíquico, a una existencia enraizada en una extrema introspección...sus complejidades y contradicciones fueron adquiriendo texturas más dramáticas; dejó de preocuparse por enmascarar con ironía sus estados melancólicos. Así, cesó de asistir a reuniones, se alejó de los ambientes frívolos y se fue volviendo cada vez más distante e indiferente con el mundo exterior. Desde joven, María Eugenia se movió entre dos claros estados anímicos, uno fulgurante y otro sombrío: de ahí su devoción por el espíritu dramático germánico, personificado en Wagner...y también su admiración por las composiciones de Schumann, Liszt, Chopin, gusto musical que evidenciaba su lado más tierno (70,71,74).

María Eugenia se fue apartando de la sociedad que la rodeaba porque ella misma era una mujer contradictoria inmersa en un entorno complejo que como ya habíamos comentado también la hacía sentir encarcelada por lo que se sumió en un estado de introspección y aislamiento radicales hacia el final de sus días cuyos consuelos eran la música y la poesía. Su situación se agravó todavía más cuando enfermó del riñón a la par de una neurosis.

Hacia 1922, cuando tiene cuarenta y siete años, sufre de una afección al riñón que paulatinamente le imposibilita el cumplimiento de su trabajo y llega un momento en que se ve obligada a dejar la enseñanza. Este padecimiento renal ensombrece más su carácter y altera su sistema nervioso...Ya no es aquella muchacha altiva, de profundos ojos oscuros, cuya voz melodiosa hipnotizaba a quien la escuchara recitar uno de sus poemas. Gradualmente fue perdiendo el contacto con la realidad y aquellos desafíos de

su juventud se fueron convirtiendo en renuncia y retracción. Comienza a vivir casi exclusivamente hacia dentro, concentrada en sus obsesiones (Pleitez, 75).

La escritora uruguaya muere el 20 de mayo de 1924, “después de una intervención quirúrgica y poco antes de cumplir los cuarenta y nueve años. Sus restos se encuentran en el panteón de la familia Vaz Ferreira, en el Cementerio del Barrio del Buceo” (76).

Como podemos ver, existen fuertes contrastes a lo largo de la vida de María Eugenia. Durante sus primeros años se logra apreciar a una mujer que se daba el lujo de burlarse de las convenciones de su tiempo y hacía bromas al respecto durante su juventud<sup>12</sup>, una muchacha de ojos grandes y oscuros<sup>13</sup>, una persona que poseía un gran intelecto, pero que por dentro sufría las restricciones familiares y sociales que le impedían tener la vida que realmente quería. María Eugenia, es un claro ejemplo de una mujer artista incomprendida y discordante cuyo único espacio para expresar quien era realmente fue por medio de la escritura que muchas veces le era negada. Asimismo, Vaz Ferreira prefería vivir en continuo enfrentamiento con su madre “antes de ser desleal a sí misma y a sus sentimientos. Tanto fue así que nunca se casó...prefirió ser fiel a la poesía y al arte” (66).

---

<sup>12</sup> Pleitez nos comenta acerca de una anécdota en la que María Eugenia asistió a una fiesta con dos zapatos de distinto color: Ya en la adolescencia durante los bailes, llamaba la atención porque, por ejemplo, asistía a las fiestas con un zapato negro y otro blanco argumentando que “ella no era un pajarito que debía mover sus dos pies al mismo tiempo” (Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, 15).

<sup>13</sup> Elena Romiti, en su obra *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios* (2019) nos habla de un manuscrito que María Eugenia escribió para construir su imagen pública e ingresar a dicho espacio donde ella hacía hincapié en sus ojos grandes: “Dos ojos grandes / ojos que revelan alma grande/ expresiones que encierran un poema; ojos de soñadora; ojos que dicen tanto como sus inspirados versos, y no sabemos donde habrá más poesía, si en la expresión de sus ojos o en las ideas de sus versos...”

Informarnos sobre la vida de María Eugenia no solo nos sirve para darla a conocer sino también para entender su contexto social, la corriente literaria a la que se adscribió y su manera de entender el mundo para analizar su producción literaria.

### **1.3. Algunas aproximaciones sobre los temas del Modernismo**

En línea con Pleitez Vela, nos continúa comentando que el tipo de estética en el que la escritora se inscribe es el Modernismo. Lo anterior es importante porque fue en esta etapa de la literatura en Hispanoamérica donde hubo un proceso de transculturación y mestizaje de otras corrientes culturales, por ejemplo, la asimilación del Romanticismo, el Parnasianismo y el Simbolismo en la poesía. Las influencias de dichos movimientos se dejan entrever a lo largo de los periodos creativos de la escritora y al mismo tiempo nos permiten reconocer las tendencias estilísticas y filosóficas que rodeaban a la poeta.

De hecho, el movimiento surge como tendencia culturalmente ecléctica y denota un Sincretismo marcado entre las principales corrientes artísticas y literarias franceses y alemanes del final del siglo XIX, entre las cuales el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo, el expresionismo, además de un romanticismo tardío. Los modernistas practican el «Arte por el Arte», con el objetivo de alcanzar la perfección formal y estilística a la manera de Théophile Gautier (1811-1872); retoman escenas de la mitología griega, romana y medieval que asocian a cuentos del mundo precolombino; profesan el ocultismo y el exotismo; exaltan las líneas delicadas de los objetos chinos y de la porcelana oriental como símbolos de protesta contra la sordidez y el gris que respiran en las nuevas capitales americanas<sup>14</sup> en fase de modernización; emplean metáforas de animales, como por ejemplo la del cisne, para expresar su ideal de belleza... (I.A. Schulman 1 7-8).

---

<sup>14</sup> Se respetó la ortografía original del autor.

Dentro de los orígenes de esta corriente estética es importante destacar el papel que tuvo Rubén Darío porque funciona como el punto de partida del Modernismo: “el movimiento modernista, como es sabido, surge como primera corriente literaria endógena de Hispanoamérica después de la publicación de *Azul* de Rubén Darío (1867-1916)” (Spadola Carmelo, 79). Es decir, la divulgación de esta obra promovió las nuevas tendencias en la creación poética y literaria en Hispanoamérica tales como la influencia del Decadentismo y la introducción a la escritura del poema en prosa en la literatura de lengua española.

También se buscará propiciar la originalidad y romper con lo establecido porque en esta parte del continente se presentan dificultades para definir una identidad y por consecuencia habrá una “reivindicación en Hispanoamérica contra el pasado colonial” (Carmelo, 81). Dicho quiebre viene influenciado de Europa por las últimas décadas del siglo XIX y posteriormente “inspirará a los poetas modernistas en Latinoamérica y se irá esparciendo poco a poco entre las regiones a unos autores más tarde que otros”. (Navia, 5).

En esa misma línea, Rama comenta que esto se muestra como un conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos, a la que se suman los Estados Unidos (129).

En resumen, el Modernismo será un periodo literario, es decir, una práctica poética propia de Hispanoamérica, con cambios culturales cuyo contexto global es agitado puesto que los movimientos artísticos europeos se verán adueñados y recreados por escritores y artistas plásticos en Latinoamérica incitados a dar respuesta “a las crisis y los avances de la modernidad” donde no habrá una verdad absoluta (Navia, 6).

La poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época. Refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo. Representa sobre la escena textual una concepción de la subjetividad que se asemeja ya a la nuestra...El mundo occidental vive una temporalidad distinta, es la crisis de la afirmación y de las ideas netas, la relativización de todos los absolutos... (Yurkievich, 14-15).

### 1.3.1. El Modernismo uruguayo y la Generación del 900

Cabe mencionar que el modernismo en Uruguay se caracteriza por la superación del lugar común, el culto a la forma, a la exaltación de la belleza como fin primordial de la vida, y aunque degeneró en un decadentismo de mal gusto en Roberto de las Carreras y...Herrera y Reissig en algunos de sus poemas, su influencia benéfica no debe descartarse en la evolución de la literatura uruguaya, al superar el romanticismo de fin de siglo y la ramplonería de una poesía doméstica y epistolar (Pereda Valdés, 5-6).

En este sentido, apuntamos que los principales precursores del modernismo en Uruguay fueron José Enrique Rodó que en el año 1900 publica su obra *Ariel* (1900) ensayo literario que “se enfoca en la democracia y el materialismo frente a la élite intelectual, moral, y espiritual... desarrolla su crítica de los valores vistos en América del Norte”<sup>15</sup> y Julio Herrera Reissig de quien destacan los sonetos de *Los peregrinos de piedra* (1909).

---

<sup>15</sup> Recuperado de: <https://central.edu/writing-anthology/2019/07/12/ariel-pro-jose-enrique-rodo/>

Fue Rodó quien trajo en "Ariel" a la literatura uruguaya el culto de Grecia, el amor al platonismo y al noble ocio de la cultura. Los modernistas retomaron en sus gustos helenizantes, la huella de los parnasianos, adornaron sus poemas con faunos y cantos pánicos (Pereda, 5).

A su vez dicha estética se propagará en Uruguay por medio de otros ensayos como es el caso de la publicación de *Al lector* de Roberto de las Carreras al cual siguen en 1897 el cuento *El extraño* de Carlos Reyles, las obras *El que vendrá* (1897), *La novela nueva* (1898) y el ensayo sobre las *Prosas de Profanas* (1899) de José Enrique Rodó (Carmelo, 84).

De manera simultánea, observamos que la Generación del 900, grupo de escritores uruguayos nacidos entre 1868 y 1886, se enmarca en el Modernismo. Dicha actividad literaria de la generación de 1894 se puede subdividir en dos distintos períodos, que abarcan el apogeo del Modernismo, entre los años 1894 y 1909, hasta la explosión de la experimentación poética del postmodernismo, culminante con el surgimiento de la generación vanguardista y postvanguardista del año de 1924 (Rodríguez Monegal, 180).

Con respecto a la fecha de nacimiento y al período de iniciación de la producción literaria, pertenecen a este grupo Javier de Viana (1868-1926), Carlos Reyles (1868-1938), José Enrique Rodó (1871-1917), Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), Roberto de las Carreras (1873-1963), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Florencio Sánchez (1875-1910), María Eugenia Vaz Ferreira, Horacio Quiroga (1878-1937), Álvaro Armando Vasseur (1878-1969), Ángel Falco (1885-1971) y Delmira Agustini. A estos autores podemos agregar también a Juana de Ibarbourou... (Carmelo, 83).

Dicho grupo de poetas y poetisas cultivaron el estilo poético predominante con tendencia a la renovación de dicha categoría literaria. Desafortunadamente su presencia en el Modernismo fue corta, debido a las muertes prematuras de gran parte de ellos reduciendo su

apogeo a un periodo de treinta años: 1895-1925. Otra de las razones por las que no se continuó con este clímax intelectual es debido a la escasa actitud revolucionaria tomada por la generación subsecuente.

La temprana desaparición de muchos de sus creadores más significativos reduce la actuación colectiva de esta generación-no la aislada de cada individuo-a un lapso de unos treinta años: 1895-1925. Esto sí afectó a su obra-productada intensamente, en breve espacio-no afectó su vigencia. Por el contrario, la generación que debió enfrentarla y que la sucedió, no sostuvo una actitud iconoclasta. Prolongó, dentro de lo posible, con ejemplar docilidad, su enseñanza poética e intelectual (Rodríguez Monegal, 15).

Situar a María Eugenia en este contexto es necesario para examinar su estilo poético y la configuración de una identidad literaria, dicho proceso será expuesto más adelante, es decir, el ambiente literario en el que ella se vinculó posibilita enlazarla con este horizonte transcultural y su marcha hacia la expresión y búsqueda de lo intrínseco y la autenticidad de una obra poética y personal que va más allá de solo pertenecer a un determinado grupo intelectual.

### 1.3.1. María Eugenia Vaz Ferreira, una voz femenina del Modernismo

Dentro de este ambiente agitado para la literatura hispánica surgió un conjunto de poetas mujeres, esto es, debido al inquieto entorno socio-cultural del continente cuya entrada a la modernidad propició un reacomodo del papel de la mujer. Dicho nombramiento de escritoras se verá plasmado en el artículo de Alfonsina Storni *Las poetisas Americanas*<sup>16</sup> publicado el 18 de Julio de 1919. En este sentido, Carmiña Navia Velasco en su investigación denominada *Poetas latinoamericanas, su relación con la primera vanguardia* (2008) recapitula a las nueve poetas mencionadas por Storni citadas en su texto y agrega a una más dando un total de diez escritoras.

Son mujeres que están dando a conocer su producción e interactuando entre ellas y con sus colegas masculinos: las uruguayas Delmira Agustini, Vaz Ferreira, Luisa Luisi y Juana de Ibarbourou; las argentinas Delfina Bunge de Gálvez y Rosa García Costa y las chilenas Gabriela Mistral y dos menos conocidas, Sara Hubner y Aída Moreno Lagos (7).

Estas mujeres harán transitar su palabra por medio de la poesía latinoamericana y por consecuencia los tópicos de su escritura girarán alrededor de sus “preocupaciones en la construcción de una identidad femenina y la pregunta por el papel de la mujer en la sociedad” (7). Asimismo, Navia menciona dos pautas importantes que permitieron el desarrollo de estas voces femeninas; 1) la búsqueda de la cultura por parte de la burguesía, es decir, la clase privilegiada mostrará cierto grado de apertura ante el fervor intelectual del momento y 2) la

---

<sup>16</sup> Para más información consultar el siguiente enlace:

<https://revistachubascoenprimavera.wordpress.com/2017/04/28/ensayos-v-las-poetisas-americanas-de-alfonsina-storni/>

rebeldía por parte de grupos de mujeres debido a las ventajas que propició el nuevo horizonte continental.

Con la llegada de la modernidad, con la influencia del pensamiento liberal en el conjunto de Sur América, pero sobre todo con la aparición de la ciudad y sus formas nuevas de estructurar las relaciones, las mujeres van a encontrar otras posibilidades para su formación y para el desarrollo de sus sensibilidades. El surgimiento de una nueva clase social, la burguesía, eminentemente urbana, va a permitir búsquedas culturales diversas (8)

Si bien es cierto que las escritoras empiezan a tomar terreno en los ámbitos artísticos de sus respectivas zonas, sigue prevaleciendo un lado conservador en la sociedad. En el caso de María Eugenia, como ya habíamos descrito en el apartado *1.1.1. Personalidad de María Eugenia*, continuaban existiendo ciertos prejuicios en torno la figura de la mujer que la oprimían: la obligación de casarse, la cual nunca realizó, la prohibición de escribir versos por parte de su madre, a pesar de ello, María Eugenia continuó escribiendo hasta el final de sus días; el recelo de gran parte de la crítica de su tiempo ante la predisposición de escribir poesía-filosófica y el amenguamiento por parte su hermano Carlos, etc...

María Eugenia es una voz femenina modernista tanto por el hecho de escribir poesía como por las circunstancias que llegó a compartir con sus congéneres mujeres-poetas en cuanto a la opresión social y familiar, cambios socio-culturales y a la búsqueda de un estilo propio. Resulta necesario recapitular los poemas “Hacia la noche” y “Monólogo”, que citamos en subtemas anteriores, porque funcionan para explicar esta circunstancia en la que María Eugenia se veía en la necesidad de reclamar un espacio y hacerse notar con sus escritos.

A pesar de todas las adversidades a las que se tuvo que enfrentar, el discurso femenino de María Eugenia logró asumir la tradición modernista. En otras palabras, consiguió apropiarse de aquellas estéticas europeas para conformar un estilo y temáticas propias en el que resaltan temas como el vacío metafísico, la angustia, etc., al tener como resultado un sincretismo literario y un impulso hacia la formación de un estilo particular.

A lo anterior, agregamos que Elena Romiti considera a María Eugenia la fundadora de la categoría literaria denominada *Poesía Filosófica* escrita por mujeres, creando así una nueva identidad femenina que ha logrado perdurar a través del tiempo, sin embargo, no descartamos la posibilidad de que hubiese más féminas que escribieran para este género poético.

En el camino divergente de María Eugenia Vaz Ferreira fueron determinantes las características personales de la poeta y, muy especialmente, la evolución de su producción, que pasó de los inicios románticos y modernistas a una línea de poesía filosófico-ontológica, altamente original y valiosa, que fue fundante solo a largo plazo y que aún hoy resulta poco visible y explorada.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Recuperado de <http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/>

#### 1.4. Temática y características de *La Isla de los cánticos* (1924)

Este apartado aborda la temática global de los poemas y el libro en el cual se recopilaron: *La Isla de los cánticos* (1924). En donde se logra ver la influencia filosófica de María Eugenia, por ejemplo, la predominancia del platonismo, tal como el poema “Canto Verbal”, o la construcción de atmósferas oscuras, desesperanzadoras y existenciales presentes en “La rima vacua” y “Único poema”, incluidos en esta antología.

Dicha obra, es el resultado de la compilación de diversos poemas que hasta entonces solo estaban publicados en periódicos, revistas y antologías americanas de los cuales el orden al que fueron sometidos posee una estructura filosófica y no es meramente una suma de escritos.

Por un lado, el acomodo que dictaminó María Eugenia comienza con la composición “Canto verbal” en la que “parte del mundo material para elevarse luego al de las ideas”; por otro, continúa comentando Romiti, “la edición final de Carlos comienza con Sacra Armonía, si es que ha sido quien hubiera determinado el orden, parte del mundo ideal para descender luego por la escala musical hasta el mundo de las apariencias” (170).

Cabe mencionar que estas divergencias entre las selecciones de María Eugenia y su hermano, corresponden a una contradicción más profunda que tiene que ver con el problema entre filosofía y poesía expuesto por Platón en *La República*. Por el momento, solo comentaremos que el orden escogido por parte de ambos hermanos es una representación de esas dos dicotomías platónicas, en este sentido observamos que el escogido por Carlos tiene propensión a las apariencias, es decir, se limita a las concreciones, a lo puntual que es propio de los filósofos; por otra parte, María Eugenia realiza lo inverso, esto es, ella se predispone a lo abstracto y que va más allá de lo razonable. Dicho de otro modo, se encamina por el sendero del mundo de las ideas que es una constante a lo largo de la existencia de la poeta.

En cuanto a las impresiones de los escritos, María Eugenia alcanzó a realizar las primeras correcciones de su libro y la selección de sus poemas inclinándose más por los de contenido filosófico y raigambre platónica, pero varios de aquellos fueron reescritos con ligeros cambios como es el caso de “Canto Verbal”<sup>18</sup>.

La escritora originalmente escogió sólo cuarenta poemas, sin embargo, se menciona que su hermano Carlos comentó que “había pruebas de cuarenta y tres poesías de las cuales ella había determinado cuarenta para esta selección. Entre las tres eliminadas figuraba la titulada “Único poema” ...” (Rubinstein Moreira, 43). Después de esto, Carlos continúa diciendo que estaba impresionado respecto a la omisión del escrito “Único poema” por lo que le preguntó a su hermana si había una razón específica ante tal gesto: “me impresionó tanto que le pregunté la razón de su exclusión. ‘Nadie la entendió’, me dijo, y accedió fácilmente a mi pedido de que la volviera incluir” (43). En consecuencia, se terminó incluyendo un poema más, resultando así la suma de cuarenta y un poemas en dicha compilación.

De manera póstuma se publicó *La Isla de los Cánticos* en el año de 1925, pero la primera edición está fechada en 1924<sup>19</sup>. Conforme pasó el tiempo en el año de 1959 el poeta Emilio Oribe, amigo de María Eugenia, escribió el prólogo de *La otra Isla de los Cánticos*. En esta versión están incluidos setenta y un poemas que no se encontraban en la primera antología; “es decir, incluye aquellos publicados en su juventud en revistas y periódicos, pero también copias que sólo circularon entre amigos, y otros poemas que se daban a conocer por primera vez” (Pleitez, 92). Después salió otra selección, hecha por Hugo Verani en 1986, denominada

---

<sup>18</sup> En línea con Elena Romiti, ella nos comenta que de este poema se conservan nueve versiones manuscritas, una mecanografiada y otra impresa. Asimismo, continúa diciendo que en el Archivo Digital divulgado por la Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU) se hallan cinco de estos manuscritos y que los otros cuatro fueron encontrados de manera póstuma a los anteriores por lo que aún están en proceso de edición.

<sup>19</sup> “Fue publicado en Montevideo por la Casa de A. Barreiro S.A. En la portada aparece el de 1924 y, en la cubierta, 1925” (Pleitez, 92) Nota al pie de página.

*Poesías completas*<sup>20</sup> que era más variada e incluía poesía inédita de María Eugenia. Pleitez dice lo siguiente al respecto de esta versión:

Por lo tanto, en dicho volumen se incluyen, además de las dos obras mencionadas, lo siguiente: a) los poemas pertenecientes al manuscrito Fuego y mármol (1903), libro inédito hasta entonces y que Vaz Ferreira preparó pero nunca se animó a publicar; la obra consta de cincuenta y un poemas numerados, b) los poemas que quedaron sin clasificar por la autora: piezas inéditas pero también poemas dispersos en publicaciones casi imposibles de encontrar en la actualidad, versos en periódicos y revistas rioplatenses que Vaz Ferreira nunca destinó a libro. En total, en la versión de Verani, se encuentran ochenta y siete nuevos poemas (92).

Aparte de la asimilación y la fusión de estéticas filosóficas y literarias, los temas más característicos de la colección de *La Isla de los cánticos* tienen que ver con el fatalismo y la congoja de la existencia, en palabras de Carmiña Navia, “ante un mundo que le causa dolor y desconcierto...” (11), ya que María Eugenia sufrió durante sus últimos años una decadencia física y psíquica, se aisló de la sociedad y al mismo tiempo, como señala Pleitez, atravesó por una aflicción ontológica junto la represión de su personalidad apasionada. A pesar de ello, sus mejores poemas corresponden a esta época.

...de un pesimismo perturbador y una profunda angustia existencial. Muchos de los poemas que este libro contiene fueron escritos hacia el final de su vida, cuando la autora se encontraba prácticamente encerrada, en un estado de salud y soledad deplorables: para entonces esa delgada línea que separa la cordura del delirio se había vuelto más borrosa (Pleitez, 92).

---

<sup>20</sup> Al inicio de este capítulo comentamos que Nin Frías realizó una crítica sobre Fuego y Mármol, pero que tristemente estos comentarios de la obra María Eugenia fueron olvidados.

Cabe mencionar que los escritos de María Eugenia son un reflejo de sus propias etapas personales que conforme transcurrieron los años las temáticas de aquellos se fueron transformando. En otras palabras, la poeta a lo largo de toda su vida escribió poesía filosófica solo que el predominio de las tendencias, o los contenidos filosóficos, fueron transformándose según los periodos de vida de la escritora. Sobre el último punto hablaremos en la siguiente sección.

Desde sus principios la poesía como el teatro de María Eugenia Vaz Ferreira fue poesía filosófica, siendo que lo que fue variando con el paso del tiempo fue el contenido de su filosofía, además de sus apegos momentáneos a las corrientes de época, ya estudiados por sus críticos, encabezados por Alberto Zum Felde, quien distingue tres períodos en su evolución poética: neorromanticismo (1894–1899), modernismo (1900–1914) y el último periodo de poesía metafísica y personal (1915–1924) (Romiti, 164).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Proceso intelectual del Uruguay (1930)

### 1.5. Clasificación de la obra poética de María Eugenia Vaz Ferreira

La consideración de mencionar las fases inventivas de María Eugenia Vaz Ferreira es porque nos permiten comprender su proceso creativo, su estilo y los temas que llegó a tratar, así como también la producción del fenómeno metafísico de a finales del segundo periodo y su consolidación en el tercero. De esta manera, los autores que citaremos a continuación nombran la clasificación poética de forma similar a Alberto Zum Felde solo que profundizan acerca del contenido de cada uno de los periodos.

La primera clasificación es la que nos propone Tania Pleitez Vela y divide las etapas creativas de María Eugenia de la siguiente manera: “1) el que corresponde a sus comienzos... (Poemas publicados en periódicos y revistas rioplatenses, a finales del siglo XIX (1894-1899); 2) la etapa modernista, que abarca su trabajo escrito entre 1900 y 1914; y 3) su poesía existencial (1915-1924)” (93).

Según Sidonia Carmen Rosenbaum, en sus primeros poemas... se encuentran influencias de poetas románticos como Musset, Bécquer y Heine. Sin embargo, más adelante, estas “efusiones dulces, melancólicas y sentimentales” fueron superadas y reemplazadas por versos mucho más “sonoros, rotundos y reverberantes” a la manera del poeta mexicano Salvador Díaz Mirón y el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (94).

Observamos que su primer período poético está lleno de romance, frescura y jovialidad además de que la influencia del poeta Heine es notable, es decir, los primeros poemas de María Eugenia hablan sobre el amor, la alegría y el afecto expresados por medio de versos sutiles y musicales con un carácter romántico.

De igual manera, Pleitez menciona que el t3pico del amor en esta etapa es “un veh3culo para superar la tristeza y la soledad” (95) puesto que en apartados anteriores hab3amos comentado que Mar3a Eugenia desde muy joven pose3a un temple nost3lgico y melanc3lico y una forma de sobrellevar su congoja juvenil fue a trav3s de la pr3ctica po3tica porque le permit3a expresar libremente sus fantas3as y sentimientos, cualidades propias del Romanticismo.

Un buen ejemplo de aquella sensibilidad po3tica de la escritora, y que complementa lo expuesto por Pleitez, es la composici3n titulada “Como una pobre cosa, humildemente”<sup>22</sup> del que la te3rica Elena Romiti dice que es un “indiscutible exponente de la poes3a filos3fica del inicio, fiel representaci3n de un poema de ingreso en su g3nero, la composici3n tiene tambi3n el valor de la metapoes3a que se autocontempla en su nacimiento y proceso” (164).

---

<sup>22</sup> *Como una pobre cosa, humildemente,  
De mi adorado penetr3 en la estancia;  
Fil3sofos y sabios, con los ojos  
Cargados de desden, me fulminaban...*

*A mi cintura se ciñ3 su brazo;  
Hundi3 en las m3as sus pupilas negras;  
Ay! de la eterna duda...  
Ay! del hondo problema.....*

*Dudoso*

*dudoso*

El poema manuscrito se encuentra en el Cuaderno Marr3n, cuyo contenido estaba destinado al libro *Fuego y m3rmol*, que finalmente no fue publicado por la poeta. En la parte inferior se lee el juicio poco favorable sobre el texto: "dudoso". Algunas de las im3genes del poema coinciden con las de los poemas: "Entr3 en su cuarto de artista!" y "Sus dos pupilas clav3 en las m3as como un demente", publicados en *Poes3as Completas*, por Hugo Verani (1986). Extra3do de <http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/omeka/items/show/354>

Del mismo modo, Romiti menciona que este poema también ilustra la idea de que María Eugenia siempre escribió poesía filosófica... “lo que ha quedado fijado en este poema es el ingreso al ámbito filosófico desde una condición de extranjería cimentada en una doble condición de mujer y poeta” (165).

Con lo anterior nos referimos a que en dichos versos la poeta da a conocer su entrada a la esfera filosófica simbolizada por su interrupción a la habitación de su adorado donde también se encuentran unos filósofos y sabios. Asimismo, ella se presenta como alguien extraña en aquel medio adverso puesto que es una mujer-poeta cuya participación en este ámbito no es bien vista.

Sobre esta dicotomía poeta-filósofo hablaremos más adelante, pero por ahora solo es importante comentar que María Eugenia desde esta fase creativa ya comenzaba a tener acercamientos con la Filosofía además de dejar entrever su temperamento romántico propio de esta época. En este sentido, cabe aclarar que respecto a la figura del adorado no se sabe si la escritora se refería a un amante o a su hermano Carlos.

Así el sujeto poético se presenta humilde penetrando en la estancia de su adorado, para encontrarse con un medio hostil, regido por la presencia de filósofos y sabios que la miran desdeñosamente, siendo su apoyo el querido que ciñe su cintura con su brazo, situación de rechazo y acogida, contradictoria en esencia, que da lugar a la duda reiterada. Más allá de que el mencionado «adorado» puede ser el hermano y no el amante—una cuestión de lectura biográfica que preocupaba a Nin Farías... (164-165).

Esta primera época es parecida a la subsiguiente en cuanto a que ambas son idealistas y románticas. Sin embargo, el segundo periodo se distingue del primero porque empiezan a surgir determinadas inclinaciones metafísicas cuya representación ontológica se nombra como “Belleza” siendo María Eugenia la intermediaria. También sus influencias literarias comienzan

a cambiar y es notoria la asimilación del estilo modernista en sus poemas, es decir, “modernista en la forma y romántica en el fondo” (Pleitez, 97).

La Belleza, en su poesía, se convierte en un concepto absoluto, inamovible. Alejado del peso temporal al que son sometidos los elementos terrenales, incluso aquellos que como el alma, son de naturaleza espiritual. Mientras que el alma está sometida a los cambios anímicos, su concepto de Belleza es uno que permanece imperturbable, impassible-no siente ni padece-, y de ahí que su autora lo exalte como algo suprahumano (98).

En resumen, la idea de Belleza será entendida por María Eugenia como algo inmaterial y prodigioso cuya naturaleza espiritual representa un espacio en donde no hay sufrimiento. Como consecuencia de lo anterior, habrá un fusión entre lo idealista y metafísico inaugurándose así la segunda etapa. Es decir, la escritora ahora se inclinará por la construcción de una realidad en aquel espacio abstracto.

Esta “imperial sonoridad” como la llama Arturo Sergio Visca, luego evoluciona a un segundo momento, dentro de esta misma etapa, en que la poeta asume un “idealismo estético absoluto”, separado de lo humano e inclinado hacia lo “mental puro”. A este segundo momento pertenecen “Oda a la Belleza”, “Canto verbal”, y “Ave celeste”. En el primer poema, se sugiere un idealismo absoluto y metafísico (97-98).

Además de lo anterior, dicha dicotomía, según Pleitez, logra ser apropiada por María Eugenia debido a la interiorización de ambos conceptos de tal manera que la escritora consigue elaborar autoimágenes que la hacen sentirse cercana a “ese lugar ideal” en el que también puede llegar a convertirse en esa autorrepresentación soñada. Por ejemplo, en “Ave celeste” “ella aspira ser ese pájaro de cristal, “libre, rauda, límpida y sonora” (99) y para esto, Vaz Ferreira hace uso de metáforas preciosistas, dicho de otro modo, en esta segunda fase es propia la

aplicación de un lenguaje decorativo, luminoso, resonante e intelectualizado que se inclina por lo intangible.

Aquí se identifica un preciosismo ligado a un subjetivismo: la poeta realiza una definición e interiorización de su propia alma a partir de metáforas preciosistas. En otras palabras, dichas metáforas no tienen la intención en definir un espacio y un ambiente exquisitos...sino que son utilizadas por la autora *exclusivamente* para delinear su autorretrato metafísico...la vocación estética de Vaz Ferreira determinó no sólo su arte sino también el lugar en el que anhelaba ser. Es decir, tanto su poesía como su propio ser derivan de un ideal de belleza al mismo tiempo que se dirigen hacia ese ideal...(99).

En resumen, por esta época se “sitúa la poesía filosófica de ascendencia platónica, mayormente publicada en *La isla de los cánticos*”. Sobre estos años, Romiti menciona que las composiciones “Oda la Belleza”, “Canto verbal”, “Sacra Armonía”, “Ave celeste”, “El regreso”, y “Enmudecer” son consideradas máximas representaciones de la filosofía platónica (166, 169,170).

Al mismo tiempo, dicho estadio representa una pauta importante para la transición a su poesía existencial. Entendemos que de una etapa a otra suceden determinados cambios y es así como en el último periodo poético de Vaz Ferreira hallamos variaciones estilísticas y temáticas distintas a las expuestas. Por tanto, después de la segunda etapa, durante el tercer periodo poético de María Eugenia, el uso del lenguaje decorativo pasa a un segundo plano.

De manera más comprensible, a lo largo de su poesía existencial, la autora se inclina por construir con más fuerza ambientes mucho más oscuros donde se presentan elementos tales como la noche, el vacío y la muerte. E igualmente, la escritora se vuelve más introspectiva y el sentir de su desolación es más extremo porque dicha fase coincide con sus últimos años de vida.

Vaz Ferreira asimila toda la tradición modernista y es capaz de arrancarle matices propios: abandona el lenguaje decorativo para dar lugar a una pureza formal en la que la angustia se manifiesta por medio de una fuerza expresiva condensada, depurada; un enfoque distinto a partir de las conquistas formales del modernismo y una reflexión introspectiva...donde prevalece la muerte, el vacío, la noche. Esta tercera etapa coincide con los años finales de su vida e incluye poemas como “Hacia la noche”, “El regreso”, “Único poema” ...Este mundo poético, compacto pero intenso, es el que nos muestra con mayor nitidez su tensa vivencia interior, desolada y desoladora (Pleitez, 100).

Sin embargo, del segundo periodo se conserva la particularidad de autorrepresentarse de María Eugenia por medio de los diversos elementos naturales. A manera de ejemplo, cabe destacar que en “Único poema” ella, nuevamente, es aquel pájaro que se predispone, ahora, hacia la inmensidad del mar. En este sentido, la segunda fase se distingue de la tercera en cuanto a que la representación del fervor emocional de la escritora, es decir, el esbozo de la subjetividad de María Eugenia se vuelve más formidable y se intensifica.

...en esta última etapa de su obra, se magnifica aquella especie de personalización de los conceptos; los nuevos contornos e ímpetus emocionales son aún más evidentes. Es decir, la autora usa la metonimia para explicarse y expresarse: ella es el mar, la noche, el pájaro, el viento...; ella se proyecta e identifica con estos elementos. Por tanto, todas estas palabras se cargan de un nuevo impulso, se convierten en elementos estéticos invulnerables y en originales referencias de su interior (102).

El investigador Carlos María Murciano Mainez sigue un procedimiento similar al de Tania Pleitez Vela ya que hace referencia a la clasificación que propone Esther de Cáceres. Ella nombra a las etapas creadoras de Vaz Ferreira como 1) línea idílica; 2) línea existencial y

3) línea idílica-existencial. Dentro de las características de este estudio, vemos que no se basa en los años ni en la descripción del proceso evolutivo que éstos tuvieron a lo largo de la vida de María Eugenia, como es el caso de Pleitez, sino que sólo se limita a la mención de corpus poético y a una breve exposición de cada de las tres fases expuestas.

**1. Línea idílica**, sustentada por composiciones no capitales dentro de su producción, si tenuemente esclarecedoras. Estas composiciones aparecen como una especie de compensación al drama existencial, a la densidad y angustia prevalentes.

**2. Línea existencial**, donde se hallan los poemas esenciales (“Sólo tú”, “Nocturno”, “Los Desterrados”, “El Ataúd Flotante”, “Invocación”, “El Regreso”, “La Rima Vacua”, “Único Poema”, “Fantasía del Desvelo”, “La Estrella Misteriosa”), configuradores de la etapa definitiva de su vida, y transidos del alma de la guarda de este poemario.

**3. Línea idílico-existencial**, recogedora de la desolada realidad interior entrevista desde versos sencillos, melódicos, de apariencia popular. De esta condición de contrastes surgen los poemas más particulares de M.E.V.F.: “Barcarola de un escéptico”, “Historia póstuma”, “Desde la Celda”, (47-48).

Conforme a las nociones expuestas, advertimos que lo más importante de estas clasificaciones es que ambos investigadores coinciden en que prevalecen cuestiones ontológicas en diferentes grados, especialmente entre el segundo y tercer periodo creativo de la escritora. Por esta razón, a la hora de mencionar temas como el desdoblamiento del yo, el anhelo por lo intangible, o lo absoluto, la profundidad metafísica y el vacío existencial, resulta destacable la aplicación de las tendencias artísticas e ideológicas que realiza María Eugenia para expresar aquellos motivos en sus diferentes grados de luminosidad.

En pocas palabras, el influjo del Idealismo Romántico estuvo latente en los procesos creativos de la escritora en el sentido de que los tópicos del *yo* y la infinitud del sujeto son los más reiterativos. Por tanto, de un lado tenemos escritos cuyo tema es sobre el amado ideal, al que también busca acceder desde sus inicios, y por otro esa gran búsqueda de lo inmaterial.

En definitiva, el idealismo romántico ejerció una gran influencia en Vaz Ferreira a lo largo de toda su vida, pero también en el proceso de toda su evolución poética. Me refiero sobre todo a su tendencia a desvincularse del mundo objetivo, a dedicar sus energías anímicas a delinear un estado de anhelo ideal, una aspiración a lo absoluto que nunca se colma: el *yo* frente a lo inalcanzable, y entre estos dos extremos, un mundo imperfecto que existe para esquivarlo, para no tomarlo en cuenta, o para ser motivo de ironía. En esta confrontación no caben realidades intermedias, toda forma es límite, y puesto que el *yo* se siente infinito-soledad íntima, prístina y esencial del ser-se lanza a buscar un infinito exterior, su contraparte equivalente. Pero ese impulso romántico se queda detenido en la fase del anhelo ideal, donde el *yo* no encuentra accesos al absoluto o al Amado ideal. De ahí la condena a la “eterna trashumancia”, a la que tanto alude Vaz Ferreira, y su gran apego a la Belleza como única salvación. Tal sentimiento fue transformándose, en sus últimos años, en una aspiración, cada vez más profunda, al “Más allá” (Pleitez,105).

## 1.6. Antecedentes sobre María Eugenia Vaz Ferreira

A lo largo de esta exploración, observamos que son diversos los enfoques en los que se ha abordado la obra de María Eugenia Vaz Ferreira. Ya sea desde su estética Modernista junto con el auge del YO femenino literario latente en su época y los recursos retóricos presentes en sus poemas, así como las diversas clasificaciones que se han propuesto para entender su contenido filosófico a la par de la mención de sus respectivas influencias literarias.

Igualmente, muchos de estos trabajos tienen en común la falta de visibilidad de la autora desde sus últimos años de vida, de donde son sus mejores poemas, hasta hoy en día que se ha procurado rescatarla. Retomamos que dicha visibilidad se vio afectada por cuatro factores importantes: 1) al auge de sus contemporáneas “las poetisas eróticas”; 2) María Eugenia no entró al estándar de “poetisa erótica” porque se inclinó por la poesía filosófica; 3) a la falta de trabajos críticos sobre su producción poética y 4) la ausencia de un libro que recopilara sus escritos en vida.

De ahí el interés, en su mayoría mujeres, por muchos investigadores de analizar y dar a conocer tanto su obra poética y de otras áreas artísticas como la música. Dentro de los tópicos que tienen en común las tesis encontradas es el de la recurrencia de temas acerca de la soledad y la desesperanza en los poemas de la autora y la problematización latente en torno al concepto denominado “poesía filosófica” escrita por mujeres, es decir, una variable que anteriormente no se tomaba en cuenta, pero que ahora, gracias a las investigaciones de Elena Romiti, empieza a estudiarse.

Esta última investigadora, es una de las teóricas más importantes de la poeta. Su libro *Entre filósofos y sabios* (2019) es uno de los trabajos más exhaustivos y representa un parteaguas de investigación en torno a la figura de María Eugenia Vaz Ferreira porque da a conocer tanto su producción artística en múltiples áreas como la principal problemática de la invisibilización de aquella.

Expone y analiza diversos motivos acerca de su vida, sus correspondencias, la obra inédita, el contexto social y sobre todo trabaja las dicotomías entre poesía y filosofía presentes en la escritora. Dichos términos son fundamentales para comprender la clasificación literaria de “poesía filosófica”. Por ello, al inicio de su trabajo nos expone lo que se ha hecho para rescatar la obra literaria, musical y pictórica de María Eugenia Vaz Ferreira, cuyos documentos fueron cedidos por la Biblioteca Nacional de Uruguay, y la mención de las nuevas investigaciones que se han hecho. Así como la importancia de la escritora ya que, junto con Delmira Agustini, es considerada una de las poetas fundacionales de la literatura uruguaya.

A continuación, destaca el porqué de la falta de visibilidad de María Eugenia (dichas razones ya las expusimos en párrafos anteriores). 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, los femenino y lo masculino, la poesía y la filosofía, la música y la literatura (Foggia, 2).

Por otro lado, hallamos investigaciones sobre la clasificación poética de Vaz Ferreira tales como la titulada *"Debajo estoy yo". Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954).*" (2009) de Tania Pleitez Vela y el trabajo doctoral denominado *Hacia una revisión de la poesía posmodernista femenina en el Uruguay (en su primera época)* (1996) de Carlos María Murciano Mainez.

En cuanto a la tesis de Pleitez, se rescatan a cuatro autoras hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX: María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938) y Julia de Burgos (1914-1953). Respecto al apartado de María Eugenia, Pleitez analiza varios subtemas en torno a la figura personal y literaria de la escritora, es decir, toca puntos tales como el temperamento de Vaz Ferreira, sus etapas

creadoras, la estética a la que pertenece y la cronología de su obra donde puntualiza importantes características acerca de *La isla de los cánticos*.

De manera muy similar a Pleitez, Carlos María Murciano inicia exponiendo las características temperamentales de Vaz Ferreira acerca de su vida, sus múltiples facetas artísticas y sus influencias. Este autor también tiene una clasificación respecto a la obra de la uruguaya solo que, a diferencia de Pleitez, y basándose en el esquema de Esther de Cáceres, se nombran así a las etapas creadoras de Vaz Ferreira: 1) línea idílica; 2) línea existencial y 3) línea idílica existencial.

Dichas tesis, nos sirven tanto para comprender las temáticas y las influencias literarias recaídas sobre los poemas como para expandir nuestro campo de análisis. Observamos que los investigadores Tania Pleitez Vela y Carlos Murciano Mainez tienen trabajos semejantes ya que ambos presentan una clasificación de la poesía de la autora; sin embargo, Murciano se distingue de Pleitez en cuanto a que el primero no se basa en los años ni en la evolución de los escritos, en cambio Pleitez sí expone de manera más clara las particularidades de los poemas propuestos para cada línea.

Acerca del contexto literario de Vaz Ferreira, consideramos el artículo de Carmiña Navia Velasco llamado *Poetas latinoamericanas, su relación con la primera vanguardia (2008)*. Esta investigadora es quien contextualiza y menciona el papel de María Eugenia en el Modernismo ya que, junto con Delmira Agustini, es considerada una de las poetas fundacionales de la literatura en Uruguay y pertenece a la *Generación del 900*. Dentro de estos motivos, Navia también critica el canon establecido de aquel siglo a la hora de establecer análisis y lecturas sobre dichas autoras.

Además, Navia hace hincapié en el yo femenino, la búsqueda de autenticidad, y el medio que la asfixia y menciona que dichas características influirán en su obra. Otro aspecto importante es que, de manera similar a Romiti, expone la invisibilización de sus escritos y algunos aspectos biográficos de la poeta como el de que padecía neurosis y la falta de valoración de sus creaciones por parte de la crítica uruguaya. Finalmente, en el apartado que nos corresponde, Navia presenta análisis de dos poemas “Noche” y “Holocausto” donde comenta algo muy similar a Pleitez relacionado con la comprensión y apropiación de los recursos estilísticos propios de la época por parte de la escritora.

Sin embargo, Almudena Mejías Alonso con su artículo titulado *El estilo en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira* (1980) complementa las nociones de Navia a la hora de exponernos que las técnicas retóricas de Vaz Ferreira fueron el hipérbaton y el sistema paralelístico, es decir, su enfoque parte de estas dos expresiones sintáctico-estilísticas existentes en la lengua española y mismos que fueron los más usados por la poeta. La importancia de este trabajo radica en conocer la respectiva estructura de los poemas de María Eugenia ya que esto es necesario porque aporta información y contexto por lo que tener noción del estilo retórico será importante a la hora de plantear el respectivo análisis.

No obstante, gran parte de las autoras mencionadas casi no comentan sobre la faceta musical de la escritora. En cambio, Hugo Achugar y Marita Fornaro Bordolli dedican un artículo entero para exponer acerca de este punto el cual se llama *María Eugenia Vaz Ferreira: Me muestro siempre en mi obscuridad* (2013). Los autores nos presentan algunos problemas sobre la invisibilidad de la uruguaya en el medio debido a lo que la sociedad de su época esperaba de las mujeres. Es decir, a aquélla se le reconocía más como poeta que como compositora. En un segundo apartado, nos realizan una recopilación de las obras musicales y de las antologías poéticas de María Eugenia. Así mismo Fornaro Bordolli y Hugo Achugar nos cuentan de forma muy breve la obra teatral. De manera general, se hace un estudio sobre

musicología cuyos fenómenos van entorno a la relación que tiene María Eugenia Vaz Ferreira con su sociedad decimonónica y las repercusiones que recayeron en sus composiciones musicales.

Este artículo es importante porque coinciden con Elena Romiti y Carmiña Navia a lo hora de plantear la invisibilización de María Eugenia además se nos da a conocer otra faceta de la escritora: la de ser compositora. Cabe mencionar que tanto el artículo de Achugar y Fornaro, como las otras investigaciones antes citadas, coinciden en que María Eugenia fue minusvalorada a pesar de ser una artista íntegra.

Si bien es cierto que han sido recientes y exhaustivas las investigaciones que se han hecho en torno a la obra literaria y musical de María Eugenia Vaz Ferreira todavía faltan abarcar más horizontes y expandir los análisis que se han hecho hasta ahora sobre ella. Observamos que es necesario dar otro enfoque a lo ya planteado porque no encontramos análisis que vayan más allá del contenido y su estética correspondiente. Coincidimos con la autora Elena Romiti en la importancia de poner en diálogo la obra de María Eugenia con otras autores y autores ya sea en torno a temas estéticos, recursos retóricos, crítica literaria, corrientes filosóficas, etc.; puesto que su obra posee diversas temáticas y en consecuencia más ejes de análisis.

## Capítulo II: Convergencias entre la Melancolía de origen renacentista y el Idealismo Romántico según Hegel

### La Melancolía en María Eugenia Vaz Ferreira

Con la intención de dar a conocer la teoría que nos ayudará a interpretar el poema de María Eugenia denominado “Único poema” proseguiremos con el tema de la melancolía y sus correspondencias con la fenomenología del espíritu de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Para esto, partiremos de algunas nociones clásicas, renacentistas y psicoanalíticas con el fin de entender cómo se manifestarán en la poeta por lo que en el capítulo tres retomaremos los conceptos de melancolía, la contemplación, la Cosa, y el espíritu.

#### 2.1. La Melancolía en la Antigüedad. Antecedentes clásicos de la melancolía

Los textos de Homero y Platón son precedentes culturales de quienes, posteriormente, acuñaron el término melancolía. En *La Ilíada* y *la Odisea*, obras del primer autor mencionado, es notable la interferencia de los dioses sobre los humanos alterando el juicio en quienes recae. Por ejemplo, Belerofonte, héroe de la mitología griega, es un personaje al que se le ve trastornado su comportamiento mas no su razón. Es así como Cristina Pérez Rodríguez menciona que Belerofonte pasa de ser un héroe admirado a un hombre acechado por una aflicción sin causa aparente que lo empuja a aislarse de sus pares.

Una característica importante que menciona Ladrón de Guevara respecto a la *La Ilíada* y *la Odisea* es que “los personajes no entran dentro de la categoría de melancólicos por la pluma del autor, sino que son los escritores posteriores quienes valoran a los personajes mencionados como casos de distintos padecimientos mentales, entre los cuales se encuentra la melancolía” (55).

Belerofonte aparte de ser un personaje destacado también es notorio el sufrimiento que padece sin aparente explicación. Ésta última característica es la que dialoga con la melancolía, “pues la pena exacerbada es uno de sus rasgos definitorios, por otro lado, tanto la soledad como su condición de personaje excepcional serán retomadas después en las características del melancólico, planteado por diferentes autores (56).

Por esta razón, Platón, en líneas generales, divide a la locura en dos: humana y divina. La primera, se basa en la teoría de los humores, es decir, en el desequilibrio de las sustancias: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra mientras que la segunda se construye a través del mito. Dicho de otra manera, la locura era dada por los dioses y, “al contrario que la enfermedad, en vez de disminuir las capacidades de quien las padece, la aumentan, permitiendo traspasar los límites de la razón y adquirir conocimientos superiores” (Ladrón, 56). A diferencia de Homero, Platón expone cuestiones generales y no solo se basa en la relación entre las acciones del hombre y los dioses como en el primero. “Este tipo de alteraciones mentales tienen cuatro vertientes, las cuales varían en cuanto al don adquirido por quien las sufre, con relación al dios responsable de su existencia” (Pérez, 330).

Es así como se obtienen cuatro tipos de locuras divinas: 1) la primera es sugerida por el dios Apolo y consiste en la adquisición de dones adivinatorios, como las Sibilas y el oráculo de Delfos; 2) la segunda se inspira por Dionisio y trata sobre la adquisición del conocimiento por el destino, los designios divinos y los misterios místicos; 3) La tercera locura es la poética, surgida de las Musas (57). Ladrón de Guevara nos menciona que para Platón los verdaderos poetas serán sólo quienes posean este tipo de desequilibrio mental. Respecto a la última locura observamos que es la erótica, propiciada por el poder de Eros y Afrodita. Dicha locura es la que conduce a la locura poética.

En resumen, tanto las dichas, desdichas y las emociones humanas eran enviadas por los dioses, es decir, el sujeto involucrado no era moralmente responsable de sus afecciones ni tampoco tenía la libertad para sentir dichas alteraciones del ánimo debido a su origen divino; por ejemplo, los personajes de Homero: Belerofonte, Áyax y Heracles mencionados en el *Problema XXX* de Aristóteles. Por ello, las referencias míticas de Homero y Platón no tratan a la melancolía de forma directa, sino que representan un primer registro de la inestabilidad mental del hombre, de manera más comprensible, funcionan como un antecedente que es citado de manera constante por los posteriores tratados acerca de la melancolía.

## 2.2. Hipócrates y Aristóteles: teoría de los humores



Fig. 3. Leonardo da Vinci representando los cuatro humores hipocráticos (1490).

Desde los orígenes del término melancolía podemos advertir su vínculo con la teoría humoral de Hipócrates (siglos V-IV) ya que la melancolía inicialmente era uno de los humores los cuales eran sustancias que afectan el temperamento del ser humano. La idea de la enfermedad mental está asociada desde el origen de la palabra melancolía que procede del griego *melanos* y *holos*, quiere decir humor negro (Morales, 30). Por tanto, el humor negro es un integrante de dicha teoría.

Cabe aclarar que esta teoría trata sobre “la explicación de los males del cuerpo humano a partir de la interpretación de los cuatro humores”<sup>23</sup> (Bartra, 15) “que al estar en desequilibrio y quemarse dentro del cuerpo podían generar diversas enfermedades, asociadas a estados de ánimo concretos” (Morales, 30). En pocas palabras, el enfoque de Hipócrates da un paso más allá respecto a los primeros acercamientos míticos en torno a la melancolía porque comienza a

---

<sup>23</sup> Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Alianza Editorial, 2007), p. 15.

vincularla con las funciones del cuerpo. Esto es que los orígenes de este malestar son más fisiológicos que mitológicos.

Por un lado, para Hipócrates lo saludable se denominaba *eucrasia* que consiste en un equilibrio entre los cuatro humores del cuerpo: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema. “Cada humor estaba asociado con un par de opuestos y proliferaba en una determinada estación del año” (Ladrón de Guevara, 59); por otro, la *discrasia* era cuando dichos humores se desestabilizaban, es decir, su equilibrio se rompía, ya fuese por el contenido excesivo de alguno de ellos, por alguna deficiencia o combinación inadecuada.

En consecuencia, los humores al quemarse tanto en los ventrículos cerebrales, el corazón, el bazo o el bajo vientre, podían llegar a convertirse en humor negro por causa de esta combustión. “En el caso de la combustión de la bilis negra, devenía inevitablemente la tristeza, es decir, la melancolía “. (Morales, 51). Esto es que la Melancolía deviene de la discrasia “producida por el humor melancólico y alguna alteración cerebral, pues los melancólicos solían padecer también la epilepsia” (W. Jackson, 39).

Asimismo, Aristóteles también aporta al desarrollo de la melancolía en el *Problema XXX* en donde se expone un cuestionamiento en torno a dicho concepto y sus repercusiones en los hombres excepcionales que llegan a destacar en ámbitos tales como la Poesía, la Política o la Filosofía teniendo como base fisiológica la Teoría de los Humores de Hipócrates. Más tarde esta última idea será rescatada por Marsilio Ficino en el Renacimiento.

También, el filósofo intenta argumentar las diferencias entre la enfermedad y naturaleza de la bilis negra, es decir, aquel humor va a afectar al sujeto, puesto que según Aristóteles todos somos propensos a padecerlo, pero dependiendo la cantidad hallada en cada individuo se determinará si es realmente un padecimiento melancólico o si corresponde a un carácter melancólico por naturaleza.

Podríamos precisar que, efectivamente, las tradiciones mítico-trágica e hipocrática tienen puesto el acento en el *páthos* melancólico, en el padecer la locura de los actos trágicos y en las manifestaciones corporales propias de la enfermedad. Parece pues, que la propuesta filosófica de Aristóteles apunta a una melancolía que no sólo se padezca y, en este sentido, es que se le ha ligado a la genialidad y a la creación. (Araiza Fernández, 17).

A pesar de ello, hay que considerar que no forma parte de los tratados médicos de la época a diferencia del corpus Hipocrático puesto que el enfoque aristotélico en torno a la bilis negra es más de carácter filosófico, es decir, el interés se centra en las habilidades que posee el melancólico, y se exploran tanto aspectos positivos como negativos, la inquietud no es sólo por el cuerpo sino por el alma, la mente o la elevación del espíritu (Ladrón de Guevara, 66).

Con esto nos referimos a que, para el filósofo, más allá de un malestar físico “la bilis negra tenía la propiedad de inspirar ideas geniales, siempre y cuando no estuviera “demasiado fría ni demasiado caliente” (Hermsen, 18).

Otra peculiaridad de Aristóteles es la que concierne a su tratado sobre las emociones expuesto en el libro dos de la *Retórica*. De este modelo, rescatamos la idea de que nuestras afecciones proceden del exterior y del cómo interpretamos estas causas extrínsecas que tienen como resultado la movilización interna, es decir, una repercusión individual.

Se mantiene la idea de que las emociones proceden siempre desde el exterior movilizándonos internamente, aunque en este caso el exterior no son los dioses sino las circunstancias de la vida y nuestros vínculos con otros seres humanos, pero la diferencia ahora es que lo que genera la emoción es la manera como nosotros interpretamos la causa exterior (Quintanilla, 4).

Esta idea aristotélica es importante para nuestra investigación porque en apartados posteriores nos permitirá comprender su evolución en el Romanticismo y el cómo el sujeto melancólico se verá dominado por las influencias de este periodo y sus similitudes con la descripción de la melancolía dada por estos tratados de la Antigüedad. En otras palabras, citando a Karin Johannisson, es necesario comprender que la melancolía no adopta una única forma, ni se puede definir de manera unívoca, sino que es «un trenzado de circunstancias y estados anímicos» que bajo la influencia de aspectos sociales «se puede manifestar en distintos contextos y múltiples configuraciones (19). Por tanto, la Melancolía, también es un sentimiento que va de la mano con el contexto.

### 2.3. Melancolía en el Renacimiento: Marsilio Ficino y la contemplación en *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero.



En su obra *Libri de vita triplici* (2006), Ficino desarrolla el concepto de melancolía y comenta algunos puntos en torno a aspectos fisiológicos y dietéticos por lo que su principal intención es partir de un discurso medicinal para después vincularlo con lo astrológico. El libro que consideramos para esta sección es el número uno, denominado *Sobre los cuidados de la salud de quienes se dedican al estudio de las letras* ya que, en palabras de Paul y Andrea María Noel, en él nuestro autor le dedica mayor atención a los efectos positivos y negativos del estado melancólico y, en consecuencia, se presenta como un tratado médico- astrológico con un doble fin: en primer lugar, reivindicar la melancolía en tanto camino hacia la vida genial, y, en segundo lugar, otorgar las herramientas necesarias para combatir los posibles riesgos que ella provoca (5).

En concreto, la melancolía para Ficino es una alteración antropológica y anímica por lo que se puede dar por dos aspectos muy importantes: 1) de manera natural para los nacidos bajo la influencia de Saturno y 2) adquirida por una inclinación al estudio y a la contemplación, la cual producía bilis negra y también desembocaba en el influjo saturnino (Ladrón de Guevara, 68). En consecuencia, dicho ánimo repercutirá negativamente tanto en la desorientación del espíritu y el desequilibrio del cuerpo.

No obstante, respecto a la cualidad benéfica de la melancolía observamos que Ficino adopta la idea aristotélica del *Problema XXX* acerca de la conexión del temperamento melancólico y la aptitud creativa donde se asume que es a través de la melancolía que los hombres pueden desarrollar el “furor creativo”, convirtiéndose luego en grandes poetas, artistas filósofos, debido a que la mirada del melancólico está dirigida hacia el dominio de las ideas, hacia lo inteligible. En otro orden de cosas, comprendiendo que hay algo en este humor que permite al alma ser propensa a la inspiración y contemplación de la divinidad (Paul y Andrea María Noel, 6). Dicho de otra manera, para Ficino el temple melancólico es característico de los pensadores, poetas, personas de letras que son propensos a la contemplación y al mundo interior que los ilumina e inspira mientras que desdeñan el espacio físico.

El tipo de melancolía propositiva para el proceso creativo, referida con anterioridad, se denomina *melancolía naturalis*-regida por Saturno-puesto que no es tan nociva para los hombres y es favorable para la contemplación de lo divino. A diferencia de la *melancolía adusta*-que desencadena imbecilidad o insania<sup>24</sup>- la cual recuerda la división aristotélica entre la melancolía natural y la enfermedad melancólica (Ladrón de Guevara, 69).

---

<sup>24</sup> Raymond Klibansky, *et al*; pp 259, 263.

En el mejor de los casos, la pesadez le va a permitir al melancólico, a través de la mezcla del furor divino y la bilis negra, sumirlo en un estado de contemplación donde accederá a la trascendencia, pero al mismo tiempo también lo consumirá físicamente. Ficino, al igual que Aristóteles, propone remedios para sosegar la tristeza y falta de ánimo propia de la melancolía. Es así como una de las ideas más importantes del *Libri de vita triplici*, es la de mostrarle al melancólico un camino para sobrellevar los padecimientos de Saturno por medio de diversos tratamientos ya sea con dietas, medicamentos, amuletos o magia.

Antes de mencionar la solución predilecta que él propone para el malestar melancólico, cabe destacar que Ficino considera que el alma es poseedora de tres cualidades: la *imaginatio*, la *ratio*, y la *mens*. "De estas cualidades sólo la *imaginatio* era susceptible a la melancolía, pues era una facultad inferior. Las facultades superiores eran libres y podían dirigirse por voluntad hacia la influencia de un astro particular" (Klibansky, 259,263).

Conforme a estas ideas, destacamos dos aspectos: el primero es que la actividad contemplativa irá ligada la imaginación del individuo melancólico porque esta inclinación es una actividad propia de su espíritu; el segundo consiste en que dicho malestar viene del exterior, es decir, está influenciado por el planeta Saturno y por ello sólo él podrá sanarlo.

La salvación del melancólico consiste en entregarse de manera voluntaria al poder de Saturno en un proceso de abstracción que vaya más allá de los prototipos de la razón común...al ser Saturno quien genera el padecimiento, sólo él puede curarlo... (Klibansky, 264).

A lo largo de la exposición de Ficino son notorias las herencias antiguas y medievales; por ejemplo, la analogía entre el hombre y el cosmos en la que cada parte de la naturaleza se predispone a ceder las influencias y cualidades de los distintos astros parte de un origen platónico.

En la tesis de Manuela Castro Santiago "*Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas*" (2012) resulta interesante encontrar como antecedente a Erwin Panofsky y la mención de la obra de Alberto Durero denominada *Melancolía I*, grabado cuya imagen principal es la de una figura alada en estado de meditación. Misma que nos servirá de referente a la hora de ubicar un prototipo sobre los conflictos espirituales y a su vez evidenciar que la melancolía es propositiva para el arte y la poesía.

Nuestra intención por citar dicho grabado es porque queremos rescatar la forma en cómo se expone al ángel y el tipo de herencia melancólica plasmada en *Melancolía I* la cual es de tipo renacentista debido al aspecto contemplativo del ángel y a que este concepto es explicado por Ficino. De la misma manera, resulta interesante el cómo aquel personaje está sumergido en sí mismo en reflexiones pesimistas, y acompañado de un astro denominado Saturno que muy posiblemente esté influyendo en él. En pocas palabras, *Melancolía I* es un prototipo que sirve para explicar este malestar espiritual.

La exaltación humanista a que fue llevada la melancolía fue paralela al ennoblecimiento del planeta Saturno, su directa influencia... Saturno era considerado superior aun a Júpiter, ya que simbolizaba la *mente* del universo y representaba la contemplación profunda frente a la mera acción práctica. Por lo tanto, aquellos cuyas mentes **se** inclinaban a contemplar e investigar las cosas más altas y secretas, se sometían al dominio de ese planeta... (Panofsky, 194) (Castro, 106).

Cabe recalcar que Durero elaboró esta obra con base los saberes filosóficos de su época y por ello entra en diálogo con Ficino puesto que el pintor retoma signos característicos de la melancolía en el Renacimiento como el planeta Saturno, la representación del tiempo por medio de un reloj de arena, la expresión meditativa del ángel, la simbolización de las capacidades excepcionales representada en un reloj de arena, etc.

#### **2.4. Generalidades sobre el Romanticismo y el *Caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich**



En este apartado daremos a conocer el periodo histórico que precede a nuestra escritora ya que nos servirá para el posterior análisis y entender de una mejor manera lo planteado por Hegel. De este periodo histórico se destaca, la interiorización de las emociones y los sentimientos propios de los individuos, es decir, habrá un replanteamiento de la condición humana puesto que para explicar sus posibilidades individuales ya no podrán reducirse a la razón, sino que se verán en la necesidad de abarcar aspectos metafísicos.

El Romanticismo surgió como un movimiento que impulsaba a las personas a buscar un sentido propio a sus vidas a través de la soledad, la quietud de ánimo y la ensoñación, sin que ello significara la incomunicación, la indiferencia a todo lo que no era uno mismo, pues se trataba de una reflexión sobre nuestra propia condición humana que es en el fondo toda filosofía... Se trataba de un intento de analizar en las personas aquellos rasgos que las convierten en algo más que un yo pensante y racional ( Yegres 12-13).

En otras palabras, el Romanticismo va a servir de estímulo al hombre para conocerse a sí mismo. Se volverán válidas las cuestiones intrínsecas y abstractas porque en lugar de ser evadidas ahora serán objeto de reflexión individual, por tal motivo, la iluminación de la conciencia ahora será provocada por la emoción y así se experimentará con mayor profundidad la ensoñación, la pequeñez e insignificancia del sujeto desencadenándose para la persona un mayor sufrimiento.

La sensibilidad aguda era una característica que identificaba a aquellos hombres y mujeres capaces de tocar lo sublime y de comprender mucho más que el resto de la humanidad. Para esos seres humanos de sensibilidad intensa, la conciencia no se iluminaba con la razón, sino más bien con la emoción... Pero formar parte de esa élite sensible, poseer esos altos niveles de conciencia emocional generaba, sin duda, un gran sufrimiento. La vida dolía tan sólo por vivirla. Y así, por ejemplo, frente a la

contemplación de la belleza sublime de un acantilado, la existencia recordaba el irremediable final de la muerte (Roselló, 100- 101).

Cabe mencionar que en este periodo histórico habrá nuevos avances y cambios científicos que para algunos serán motivo de enardecimiento, pero para otros implica dolor porque serán la causa de entrar en contradicción con la propia existencia. Todo esto recaerá en los artistas (pintores, músicos, poetas, etc...) profesionistas y aristócratas de Europa quienes se rehusarán al progreso, añorarán pasado y sentirán fastidio por la vida.

...muchos artistas, pintores, poetas, escritores, músicos, profesionistas y aristócratas de la Europa del siglo xix se instalaron en una nueva forma de percibir y vivir la realidad, una nueva forma que se rigió por el rechazo al progreso y la nostalgia por el pasado, pero sobre todo por el dolor, la desesperación, la angustia y el desánimo provocado por el insoportable hastío de la vida. La melancolía romántica surgía, así, como un estado de ánimo y una respuesta vital ante las nuevas condiciones de opresión generadas por las promesas de la razón occidental (100).

Un ejemplo muy característico de este sentir romántico es el cuadro denominado el *Caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Gaspar David Friedrich. En dicho cuadro se presenta a un hombre en lo alto de una montaña, mirando hacia el frente, vestido con un traje negro, apoyado con un bastón contemplando una gran concentración de nubes por debajo de él. “La gran extensión de cielo por encima de las alturas de las montañas del fondo cubre gran parte del cuadro. Se trata de un paisaje de la Suiza de Sajonia” (Falanga, 1).

Asimismo, la obra evoca diversos sentimientos propios del Romanticismo, tales como lo sublime, lo inconmensurable, la soledad y la reflexión intrínseca. Es decir, aquel trabajo expresa la exaltación de la individualidad “sirviéndose de la naturaleza como proyección a los sentimientos del espectador” (Falanga, 2) y al mismo tiempo demuestra la pequeñez del ser humano frente a ella.

El ser humano no es nada ante la naturaleza, se puede en consecuencia hacer referencia al texto *les Feuilles d'automne* (las Hojas de otoño) de Víctor Hugo en las que se evoca la pequeñez del ser humano frente a la naturaleza. La naturaleza se regenera, pero el ser humano es mortal. Se pretende transmitir el sentimiento de lo sublime, la impresión de magnificencia y sobrecogimiento que produce la naturaleza en toda su grandeza... (Falanga, 2).

Por tanto, a pesar de que el ambiente de *Va Ferreira* no es el europeo sino el uruguayo lo rescatable de la melancolía romántica es que va a surgir como respuesta de las circunstancias históricas, pero al mismo tiempo también estarán incluidas las reflexiones intrínsecas acompañadas de tristeza y desánimo propias de este malestar humano estudiado a lo largo de la historia.

## 2.5. Una breve aproximación al concepto del idealismo según Hegel

Dentro de este contexto, observamos que el sistema alemán del pensamiento priorizará el arte sobre la filosofía por lo que será común encontrar diversos planteamientos estéticos en torno al desarrollo de una teoría del arte que al mismo tiempo se vincule con lo metafísico, es decir, la creación será vista como un medio que permita el acceso a lo absoluto.

Esta preeminencia del arte sobre la filosofía, se hará tradición en la filosofía alemana nacida del movimiento romántico; será recurrente en el desarrollo de una teoría de arte que le reserva a éste un lugar estratégico en las construcciones metafísicas (Pérez, 4).

A pesar de la diversidad de tratados estéticos del Romanticismo, nosotros optamos por escoger las propuestas filosóficas en torno al arte del alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel quien tanto en su *Fenomenología del Espíritu* (1966) como en su libro de *Lecciones sobre Estética* (2003) realiza anotaciones sobre la espiritualidad, la autoconciencia y el arte.

Estos conceptos tratados por Hegel son necesarios para nuestra investigación puesto que la clase de sujeto que expone transita de manera muy similar al proceso de contemplación planteado por la estética de la Melancolía en el sentido de que el sujeto abandona su realidad exterior para concentrarse en sí. Dicho de otra manera, en el tratado analítico-científico del filósofo prevalecen los esfuerzos por hacer la distinción entre la sustancia y realidad y a su vez comprender que esta dicotomía es parte del entendimiento de un todo, no obstante, aquí encontraremos una nueva noción denominada: experiencia.

“La experiencia humana tiene, pues, lugar en la convergencia de la razón universal y la vivencia particular, a horcajadas entre la contingencia de la vida y lo concreto, por un lado, y la necesidad de una racionalidad absoluta, por otro” (Gama, 5).

Antes de profundizar en el quehacer artístico es necesario detenerse en este último concepto ya que una de las ideas esenciales de la *Fenomenología* consiste en señalar la correspondencia entre sistema y vida, es decir, la parte (ya sea un individuo, un hecho histórico o una ley científica) sólo puede comprenderse únicamente considerando el todo al que pertenece. Esto es, en la dialéctica hegeliana el tránsito de la experiencia humana no puede limitarse a planteamientos teóricos, sino que se ve en la necesidad de vincularse con su respectivo devenir. En resumen, la experiencia está conectada con el estado de cambio propio de un determinado espacio y tiempo histórico-social. A su vez este camino de la experiencia... sigue una estructura racional determinada por el absoluto, con lo que se hace posible conceptualizar la experiencia real de la conciencia en los términos especulativos del sistema (5).

Cabe mencionar que lo absoluto no debe ser visto como un ente parcial-metafísico sino como la sustancia que está en movimiento con su respectivo devenir. Asimismo, dicho absoluto, o espíritu, es muy similar al sujeto individual porque aquél, a la hora de internarse en el acontecer de la historia humana, también va pasado por un proceso de desplazamiento que implica una mediación interna dando lugar a la experiencia. Por tanto, el ciclo dialéctico hegeliano se conformaría por la razón absoluta= sustancia (experiencia) que al mismo tiempo es sujeto.

Según mi modo de ver, que solo se debe justificar a través de la exposición del sistema mismo, todo depende de captar y expresar lo verdadero no solo como sustancia, sino del mismo modo como sujeto (Meiner, 22)

Respecto al espíritu, debemos puntualizar que la sustancia, para determinar lo real, antes debe abrirse paso en la infinitud, a un recorrido entre el sistema conceptual y la experiencia vital en un proceso de espiritualización de la materia. En este sentido, la

experiencia y lo absoluto se conectan por medio de la conciencia puesto que esta última representa el acceso a una forma de racionalidad más amplia y al mismo tiempo ella se convencerá por sí misma de la presencia cada vez más clara del absoluto en su experiencia, pues esta no es más que una penetración cada vez más profunda en la comprensión de su mundo y en su autocomprensión (Gama, 10). En suma, tanto subjetividad como universalidad están estrechamente ligados por lo que la experiencia particular también se conduce a la universalidad del absoluto.

Recapitulamos que para Hegel tanto espíritu y absoluto son iguales además de que dicha sustancia está dotada de individualización. Por tal motivo, el espíritu tiende a considerarse a sí mismo y a su obrar, es decir, el espíritu ético se eleva sobre su realidad para redirigirse a su esencia. En consecuencia, lo absoluto poseerá dos tipos de conocimiento: el primero se referirá a su interrelación con el mundo objetivo mientras que el segundo tendrá que ver con el saber de sí mismo puesto que “el espíritu no hace más que satisfacer una necesidad de autoconciencia” (Pérez, 10).

Esta conciencia es el espíritu cierto dentro de sí, que se duele de la pérdida de su mundo y que ahora hace surgir su esencia, elevada por sobre la realidad desde la pureza de sí mismos (Hegel, 413).

En resumen, la autoconciencia del espíritu se logra mediante la separación de éste y del mundo sensible, la realidad exterior, con la finalidad de adentrarse en sí mismo al interior del alma. Además, la sustancia al saberse absoluta e infinita también es consciente de su autonomía y su libertad.

Lo que constituye el fondo verdadero del pensamiento romántico es, por tanto, la conciencia que el espíritu tiene de su naturaleza absoluta e infinita, y por ende, de su independencia y de su libertad (208)

Conforme a ello, Hegel lleva la sustancia a un nivel más elevado porque recalca la idea de que el espíritu puede revestirse de otras formas y una de ellas es por medio del arte puesto que las obras de arte son creaciones de aquél. De la misma manera, retomando la noción de autoconciencia, el espíritu a través de las producciones artísticas logra cumplir la satisfacción de su esencia porque es en ese espacio donde se revelan sus intereses, sin embargo, continúa diciendo Hegel, lejos de ser la forma superior del pensamiento, el arte encuentra su verdadera confirmación en la ciencia (22). Es decir, el arte se encuentra limitado a mostrar solo una parte de la verdad, pero a pesar de ello, esa verdad logra ser plasmada de manera delicada y acorde a su naturaleza.

Cabe agregar que lo absoluto no se queda en la mera representación artística, sino que esta sustancia junto con la obra de arte forma un todo conceptual en la que prevalece dicho espíritu individual universalizado. Es así como en el arte romántico, la belleza no reside ya en la idealización de la forma sensible sino en el alma misma (215). En pocas palabras, para que el arte sea bello debe provenir del alma.

## 2.6. Melancolía médica vs. Melancolía filosófica

El trabajo de Julia Kristeva denominado *Sol negro. Depresión y melancolía* (1997) trata sobre una poética de este vocablo donde se dan a conocer análisis literarios y pictóricos, un recuento histórico del término y a su vez observaciones con la perspectiva clínica manejada por Sigmund Freud. Por ello, la obra de Kristeva nos es útil para explicar el estado meditativo del sujeto depresivo de una forma más íntima.

El apartado que nos concierne es: “¿El imaginario es alegórico?” en el cual se plantea la idea de una representación simbólica de la contemplación. Explica que aquella experiencia se verá forzada a encaminarse al espacio subjetivo heterogéneo. Dicho de otra forma, habrá una división entre el cuerpo deprimido y lo metafísico dando como resultado una tristeza con sentido:

La experiencia de la melancolía decible abre el espacio de una subjetividad necesariamente heterogénea, cruelmente dividida entre los dos polos de la opacidad y el ideal, ambos presentes y necesarios. La opacidad de las cosas, como la del cuerpo deshabitado de significación... se traslada al sentido de la obra que se afirma a la vez como absoluto y corrompido, insoportable, imposible, por rehacer. Una alquimia sutil de signos se impone entonces... y es inmediatamente vivida como una metamorfosis psíquica del ser hablante entre los dos bordes del sinsentido y del sentido, de Satanás y de Dios, de la Caída y de la Resurrección (55).

Conforme a las palabras de Kristeva, observamos que la vivencia del sujeto melancólico es una dicotomía psíquica entre un determinado espacio físico y su conciencia. Asimismo, en aquella actividad de abstracción se verá involucrado el objeto de pérdida del individuo, sin embargo, la autora hace hincapié en que el motivo de duelo de dicho sujeto como tal no es un

Objeto sino una “Cosa”. Kristeva explica y cita una metáfora de Nerval que ayuda a ilustrar dicho vocablo:

Nerval ofrece una metáfora deslumbrante al respecto, sugiriendo una insistencia sin presencia, una luz sin representación: la Cosa es un sol soñado, claro y negro a la vez. “Cada quien sabe que en los sueños no se ve jamás el sol a pesar de que se tenga a menudo la percepción de una claridad muy viva” (8)

Por un lado, entendemos que la Cosa es una entidad que jamás se toca, es lejana e indeterminada, en otras palabras, algo simbólico; por otro, observamos que el depresivo presenta malestar porque le han renegado una virtud indecible a la que busca invocar, es decir, su Cosa. Esta pérdida tiene como consecuencia que el melancólico indague una manera de compensar el duelo y contener a dicho ente.

La Cosa melancólica interrumpe la metonimia deseante tanto como se opone a la elaboración intrapsíquica de la pérdida. ¿Cómo abordar ese lugar? La sublimación lo intenta en ese sentido: melodías, ritmos, polivalencias, semánticas y la forma llamada poética-que descompone y rehace los signos-es el único “continente” que parece asegurar un dominio incierto-pero adecuado-de la Cosa (9).

En este sentido, nosotros vamos a entender por melancolía médica a aquellos tratados que se concentran en el aspecto físico y la manera de tratar dicho malestar como lo son los tratados de Hipócrates y Ficino. Respecto al enfoque filosófico, rescatamos la propensión artística del individuo melancólico y su inquietud espiritual ya que más tarde en el Romanticismo estos rasgos anímicos estudiados en la antigüedad volverán a aparecer solo que en una circunstancia distinta. Posteriormente, Julia Kristeva plasmará sus reflexiones en torno a la melancolía desde una perspectiva clínica, no obstante, aplicaremos sus observaciones al ámbito artístico.

Hasta el momento hemos visto dos perspectivas sobre la melancolía. Por un lado, en el caso de Durero se torna más metafórica y funciona para justificar el ímpetu que provoca dicho malestar en la actividad artística debido a su influencia humanista, mientras tanto Julia Kristeva la explica a partir de un enfoque más psicológico. Sin embargo, resulta indispensable confluir lo anterior con la espiritualidad creadora de la uruguayaya debido a que su comprensión del mundo es reflejada en los términos anteriormente dichos, es decir, en Ferreira podemos ver la abstracción profunda, representada por Durero, y la dinámica de la fantasía planteada por Kristeva cuyo espíritu, de acuerdo a los puntos de Hegel dados en su *Fenomenología del Espíritu*, adquiere su autoconciencia.

## 2.7. Consideraciones acerca de la Melancolía y el Espíritu según Hegel

A lo largo de la historia de la filosofía han surgido diversas interrogantes en torno al concepto de melancolía ya que es una noción con 2500 años de historia. A consecuencia de lo anterior, sus definiciones han ido variando con el tiempo; por ejemplo, en los tratados renacentistas, en especial con Ficino, se afirma que es propositiva para el arte y la creación mientras que, en la corriente Psicoanalista, tanto el término melancolía como el de depresión conforman un conjunto denominado melancólico-depresivo puesto que los límites entre ambos conceptos no son claros (Kristeva, 7). De la misma manera, es difícil delimitar un significado absoluto en torno a este vocablo.

...sin embargo, incluso dentro de la psiquiatría resulta difícil definir una enfermedad única como melancolía, se le ha llamado también depresión, y dentro del mundo del arte hay diferentes definiciones y sus expresiones plásticas y musicales son diversas (Morales, 30).

A pesar de lo anterior, podemos acercarnos a las generalidades del término; por ejemplo, Roger Bartra<sup>25</sup> dice que “(...) la melancolía es un mito occidental europeo, originalmente es el nombre de una enfermedad mental (...)”. Asimismo, la Real Academia Española menciona que la Melancolía es una “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas y morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada”.

---

<sup>25</sup> Roger Bartra “La melancolía y sus ecos musicales”, curso magistral impartido por Roger Bartra del 18 al 21 de octubre de 2011, dentro del programa Grandes Maestros UNAM.

A continuación, es necesario puntualizar que una de las principales diferencias entre la Melancolía y la tristeza es que la primera se refiere, concretamente, a “un sentimiento pues se involucra el pensamiento, es decir, la conciencia” (Morales, 29); mientras que la segunda se refiere a una emoción, dicho de otro modo, a una alteración de ánimo momentánea.

Esta idea sobre la melancolía es muy similar a lo antes mencionado por Julia Kristeva, ya que recordemos que habla sobre la cualidad reflexiva del sujeto melancólico y su actividad abstractiva. Por otro lado, destacamos que el vínculo entre la Literatura y la melancolía es estrecho en el sentido de que esta disciplina funciona como una manera de interpretar el mundo interior, expresar la ambigüedad entre lo externo e imaginario y de canalizar el duelo.

Asimismo, los motivos latentes en torno al malestar de Saturno tales como la condición trágica del ser humano, el dolor, la insatisfacción, el hastío, el pesimismo o la conciencia de la infinitud han sido considerados como fuente de creación no solo literaria sino también artística a lo largo de su historia ya que aquellos personajes soñadores que buscan ideales en la realidad equivocada, aquellos que no encuentran un sentido en este mundo...intentan mejorarlo mediante la imaginación (González Muñoz, 27).

### Capítulo III

#### Análisis de “Único poema”

En el siguiente apartado vamos a analizar “Único poema” (1925) de María Eugenia Vaz Ferreira. Dicha obra destaca por ser un poema filosófico en el que sobresale una actividad reflexiva sobre la existencia, es decir, se presenta un sujeto lírico que está en diálogo con la inmensidad. Para analizar esta obra emplearemos, a manera de guía, cuatro de los seis postulados del proceso de comprensión propuestos en el artículo denominado *Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)* (2013) de Lilián Camacho Morfín los cuales son: “Léxico y sintaxis”, “El texto como discurso interconectado”. ” Dos niveles de significado para un mismo texto”, y”El capital del autor y el mío”.

Cabe mencionar que, a nuestro fin, estos puntos expuestos se irán vinculando conforme vayamos realizando el análisis, es decir, expondremos una breve descripción retórica del poema para cada verso cuyo estudio permitirá clarificar el sentido global del poema. De inmediato, para poder interpretar las líneas de la obra las iremos vinculando con algunos de los elementos de la melancolía descritos por Marsilio Ficino, (contemplación) y Julia Kristeva (la Cosa).

Asimismo, iremos comentando sobre algunos componentes de la melancolía vistos en el grabado *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero tales como el símbolo del mar, el rostro del ángel, el reloj de arena y las llaves. Respecto al *Caminante sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich también rescataremos el símbolo del mar y la idea de la contemplación para que al final analicemos cómo la estética de la Melancolía de la época del Renacimiento se entrelaza con los conceptos del devenir y el espíritu dados por Friedrich Hegel.

A continuación, presentaremos el texto a analizar.

### Único poema

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

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

¡Cuánto hacer 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 marcha iba.

Sepultóse en lontananza  
goteando Chojé, Chojé;  
desperté, y sobre las olas  
me eché a volar otra vez.

El primer paso consiste en comprender el significado de las palabras desconocidas del poema con la finalidad de asimilar e identificar de forma inmediata lo que exponen las oraciones. Esto permitirá que más adelante logremos construir unidades más complejas de significado. A continuación daremos a conocer la serie de vocablos escogidos con sus respectivos significados: **1. Arcano**<sup>26</sup>: misterio de la naturaleza; **2. Chojé**<sup>27</sup>: onomatopeya y **3. Lotano**<sup>28</sup>: parte más lejana de una perspectiva. A lo lejos.

En este sentido también resulta importante reconocer el cómo estas proposiciones se están ordenando en el texto de María Eugenia. Por ello, en el poema operan determinadas estructuras morfosintácticas tales como la adjunción repetitiva. En línea con lo expuesto, hallamos que en la *Retórica general* (1997) del Grupo  $\mu$ , entendemos por adjunción repetitiva como la adición de elementos o palabras que otorgan significado con la finalidad de precisar el sentido de una determinada oración o verso.

Repetir una palabra es añadir sentido. No obstante, se puede tener por específicamente formal la repetición de un verbo o de un sustantivo con la finalidad de introducir determinantes destinados a precisar su sentido. Es otra forma de pleonismo, en que el término repetido toma ante todo valor de soporte (136).

Un ejemplo de aquello son los primeros dos versos del poema cuando se introduce el sustantivo “mar”: **Mar** sin nombre y sin orillas/soñé con un **mar** inmenso/. Asimismo, dicha noción vuelve a ser reforzada con los renglones subsecuentes: que era infinito y arcano/ como

---

<sup>26</sup> Definición extraída de: <https://www.rae.es/archivo-digital/diccionario-general-de-la-lengua-castellana#page/173/mode/2up>.

<sup>27</sup> Nosotros interpretamos que ésta representación lingüística es una onomatopeya puesto que produce un efecto sonoro que remite a un ave náutica.

<sup>28</sup> Definición extraída de: <https://www.rae.es/archivo-digital/diccionario-general-de-la-lengua-castellana#page/173/mode/2up>.

el espacio de los tiempos. A la par, lo infinito es representado por medio de la alegoría<sup>29</sup> sobre aquél reforzada por los adjetivos “arcano”, “inmenso” y “sin orillas” que tienen que ver con la gran amplitud de dicho espacio marítimo, y a su cualidad de enigmático. Es decir, dicho recurso retórico ejemplifica un aspecto ontológico o metafísico que por lo regular no tiene imagen.

Cabe destacar que esta primera estrofa nos remite a la noción de la poética de la imaginación y a su vínculo con lo infinito propio del Romanticismo tan pronto como se menciona el término “soñé”. Con esto nos referimos a que en el poema hay un sujeto lírico que se encuentra en un proceso de generación de imágenes porque es durante el sueño donde puede comenzar a comunicarse con lo inacabable.

Dichos puntos nos recuerdan a lo planteado por Julia Kristeva, visto en el capítulo dos, sobre que el melancólico puede llegar a descubrir un lugar ideal a través de la imaginación. Para esta autora, la ensoñación va de la mano con este malestar en el aspecto de que dicha acción va a ocasionar un desplazamiento hacia el sentido, es decir, a una la tristeza consciente.

El pasaje marino, naturaleza donde confluyen lo acabado y lo inacabado, inspira su mirada interior como un espejo de lo que Bachelard (1965: 168) denomina «inmensidad íntima», pues en la poética de su espacio se desata la pasión humana que no imita, sino que penetra la obra natural para entender su modo de operar orgánico y vivo hacia la plenitud y variedad interminables (Caro, 2).

---

<sup>29</sup> Para Beristaín la alegoría se trata de un “conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos y realidades”, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad* en el *enunciado...* (35).

En seguida, Kristeva nos continúa diciendo que esto puede denominarse como la unión entre la Cosa y el Sentido cuyos límites entre lo uno y lo otro resulta diáfanos. Dicho de otra manera, la experiencia de la melancolía decible se ve envuelta en dos polos que son opuestos entre el cuerpo deprimido y el sentido de la obra que dialogan entre sí. En este caso, la voz poética no se encuentra frente a una obra pictórica, pero sí a un paisaje natural que se comporta de forma muy similar a un trabajo artístico.

De este modo, destacamos que para nosotros las nociones de espíritu y melancolía se encuentran estrechamente ligados. Por tal motivo, observamos que las anotaciones que realiza Friedrich Hegel en cuanto a la sustancia (espíritu) dialogan con lo planteado por Kristeva en cuanto a que ambos construyen una noción de experiencia (mediación interna) relacionada con la universalidad, es decir, en términos hegelianos, con el devenir. Sin embargo, para este caso no nos referimos a un devenir histórico sino a un devenir existencial referente al malestar espiritual.

La experiencia de la *melancolía decible* abre el espacio de una subjetividad necesariamente heterogénea, cruelmente dividida entre los dos polos de la opacidad y el ideal, ambos presentes y necesarios. La opacidad de las cosas, como la del cuerpo deshabitado de significación-cuerpo deprimido pronto al suicidio-, se traslada al sentido de la obra que se afirma a la vez como absoluto y corrompido, insoportable, imposible, por rehacer (Kristeva, 55)

Es así como entendemos que el mar, aparte de ser el espacio ideal del sujeto lírico cuyo acceso es por medio de la imaginación o el sueño, también funciona como un reflejo de la intimidad de su alma, es decir, desencadena una actividad contemplativa que va de la mano con la reflexión e introspección de la voz poética. Por ello, pensamos que esta dinámica opera de forma muy similar al cuadro de Caspar Friedrich, el *Caminante sobre el mar de nubes*, ya

que en ese lienzo el mar funciona como “un símbolo de lo infinito y lo inabarcable” (Pleitez, 101) y de nueva cuenta se retoma la actividad ensoñadora.

En el grabado *Melancolía I*, hallamos el símbolo del agua el cual posee un significado muy similar tanto en el *Caminante sobre el mar de nubes* y en “Único poema”, es decir, estas obras coinciden en que el espacio evoca una atmósfera melancólica. Otros factores importantes son la predisposición a un tipo de lejanía misteriosa y a la desolación profunda. Sin embargo, la laguna en *Melancolía I* se distingue de la obra de Caspar y Ferreira porque en aquella se presentan astros como el Sol y un cometa en analogía con la metáfora cíclica de la vida y del signo zodiacal de Saturno (Constantinescu, 16). Además, resaltamos la presencia de un Sol fijo porque aquél simboliza la estática del tiempo y en consecuencia refuerza la idea de la temporalidad melancólica. Respecto al tiempo en la melancolía lo retomaremos más adelante. Es así como también hallamos una correspondencia con el idealismo romántico del siglo XIX y el Renacimiento.

En esta lejanía misteriosa, la imagen fantástica de la disolución del sol sorprende “el tiempo entre los tiempos” como la imagen del callejón sin salida suspendido que despliega su propia disolución. La soledad infinita y la desolación profunda de esta perspectiva designan un estado de ánimo (16).

**Atmósfera melancólica  
del espacio<sup>30</sup>**



<sup>30</sup> Concepto tomado de Doina Constantinescu, *El infinito simbólico de la metáfora poética. Alberto Durero. Melancolía I* (2011).

La segunda estrofa ejemplifica mejor este acto contemplativo porque relucen las observaciones y reflexiones filosóficas en torno al oleaje que al mismo tiempo funcionan como metáforas de la existencia. Sobre estos puntos profundizaremos más adelante. Respecto a la segunda estrofa observamos la aplicación de otros recursos retóricos distintos de la primera puesto que ahora se emplean el hipérbaton<sup>31</sup> y la metáfora<sup>32</sup>.

Por ello, en los versos número cinco y seis /Daba máquina a sus olas/ y /Vieja madre de la vida/, vemos un cambio de orden que consiste en colocar al sujeto, *Vieja madre de la vida*, después del complemento *Daba máquina a sus olas* cuando el orden sintáctico habitual sería colocar primero el sujeto (persona, animal o cosa que realiza la acción) y después su respectivo complemento (grupo de palabras que acompañan al verbo en una oración).

Además del hipérbaton, destacan dos términos importantes que nos van a ayudar a comprender estas premisas: *máquina* y *vieja madre de la vida*. Nosotros consideramos que estos vocablos son sustitutos de otros, es decir, metáforas. Por tanto, vemos que *máquina* guarda relación con el mar en cuanto al movimiento natural de éste mientras que *vieja madre de la vida* se refiere al agua.

---

<sup>31</sup>Almudena Mejías Alonso, menciona que el hipérbaton consiste en colocar los elementos de la proposición en un orden poco habitual de la lengua sin que por ello pierda su coherencia. Afecta, pues, a la situación del verbo respecto del sujeto, los complementos y demás elementos de la frase (1-2). En resumen, se refiere al movimiento o transposición de los vocablos que a su vez se corresponden de manera gramatical.

<sup>32</sup>La *metáfora* no es propiamente hablando una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición y supresión de semas. En otros términos, la metáfora es el producto de dos sinécdoques (Grupo  $\mu$ , 177).

Asimismo en los versos /la muerte y ellas cesaban/ y /a la vez que renacían/ funcionan como adjunción simple<sup>33</sup> porque se correlacionan con las dos oraciones anteriores ya que dichos términos en conjunto forman una serie sintáctica respecto al vaivén del oleaje. Por otro lado, el sustantivo *muerte* lo consideramos una hipérbole que se refiere a la disminución drástica del nivel del oleaje cuando llega a la costa, en otras palabras, a la suspensión de aquél.

Como ya habíamos comentado, la observación del mar y de su oleaje son parte de las actividades que realiza el sujeto lírico a lo largo del poema por ello es importante retomar que la contemplación, como parte de la melancolía en esta obra, se representa mediante la expresión facial del ángel en el grabado. Aquél simboliza la contemplación y el dominio de las capacidades imaginativas, cuyo malestar es debido al influjo de Saturno puesto que él es el astro regente de la melancolía.

En cuanto a estas actividades, es importante retomar el concepto de melancolía por naturaleza expuesto por Ficino, quien recapitula el problema XXX de Aristóteles, ya que ésta es la que propicia la contemplación de lo divino, es decir, dicha cualidad de la bilis negra no solo se limita a una inquietud física, sino que para el filósofo también representa una agitación del espíritu y en consecuencia se vuelve propositiva para el arte. De la misma manera, Ficino considera que la *imaginatio* es una cualidad del alma y por ende su inclinación a contemplar.

**Rostro del ángel**




---

<sup>33</sup> Se trata de la adición de elementos a lo que podrían ser llamados sintagmas cerrados (Grupo  $\mu$ , 134).

Con relación a *El caminante sobre el mar de nubes*, recalamos que se presentan ideas similares en torno a la melancolía propuestas en el Renacimiento tales como el concepto de imaginación y contemplación. Cabe destacar que a pesar de que este cuadro corresponde al siglo XIX, vemos que su contenido parte de una herencia renacentista puesto que presenta rasgos melancólicos similares tales como la soledad y la reflexión intrínseca.

De igual forma, a estas cualidades retomadas por el Romanticismo se añadirán varios componentes y se engrandecerán otros tales como el sentimiento de insignificancia ante lo sublime e inabarcable y la exaltación de la individualidad. En este sentido recordemos que en subtemas anteriores observamos que la naturaleza sirve para la proyección de los sentimientos del espectador y representa la insignificancia del ser humano frente a ella.

En relación con lo anterior, si vinculamos el proceso de contemplación con lo propuesto por Hegel vemos que se comparte de forma muy similar a la autoconciencia, es decir, a una abstracción del espíritu, puesto que lo absoluto se ve en la necesidad de desarrollarse. En este caso, se desenvuelve por medio de la reflexión e imaginación ante la Cosa. Dicho de otra manera, es la naturaleza la que se está haciendo espíritu, sin embargo, en la melancolía se unen la Cosa y el Sentido cuya conciencia de la tristeza es la experiencia hegeliana. Como veremos más adelante, aquí lo que agita al absoluto es el espanto por la propia existencia expresada por medio de la inmensidad del mar. Dicha inquietud viene de afuera hacia dentro, tal y como lo plantea Aristóteles respecto a las emociones, en el sentido de que su causa proviene del exterior. En este caso la melancolía viene de la grandiosidad de la naturaleza y por ello la voz poética accede a su devenir metafísico.

El espíritu es, pues, *conciencia* en general, que abarca en sí la certeza sensible, la percepción y el entendimiento, en tanto que el espíritu, en el análisis de sí mismo, retiene el momento según el cual es él mismo *realidad objetiva que es* y hace abstracción del hecho de que esta realidad es su propio ser para sí. Si retiene, por el contrario, el otro momento del análisis, según el cual su objeto es *su ser para sí*, entonces es autoconciencia (Hegel, 264).

Asimismo, habíamos comentado que para Kristeva el proceso de contemplación parte de una división entre el cuerpo deprimido y lo metafísico, la inmensidad o la Belleza, ocasionando una tristeza con sentido de la soledad y la muerte. De igual manera, tanto Hegel como Kristeva coinciden en que hay un objeto bello y la necesidad del espíritu de unirse con la idea que para el arte romántico equivale a la elevación del alma al mundo sensible. Por ello, nosotros pensamos que lo absoluto (espíritu para Hegel) a la hora de estar consciente de su naturaleza infinita es libre de experimentar su melancolía, es decir, su sentir por la incertidumbre de la existencia. Sobre esta idea profundizaremos en las siguientes líneas.

El objeto bello capaz de hechizarnos en su mundo nos parece más digno de adhesión que cualquier causa amada u odiada, de herida o de pesar. La depresión lo reconoce y acepta vivir en y para el objeto de lo bello, pero esta adhesión a lo sublime ya no es libidinal. Se ha desprendido, se ha dissociado, y ya ha integrado en ella los rastros de la muerte entendida como despreocupación, distracción, ligereza. La belleza es artificio, es imaginaria (Kristeva, 53).

Más adelante en los primeros dos versos de la tercera estrofa, /Cuánto nacer y morir/ y /dentro la muerte inmortal/, hayamos la aplicación de la antítesis<sup>34</sup> y el oxímoron<sup>35</sup>. En este sentido, en *nacer* y *morir* se ve reflejada una contraposición de términos abstractos que comparten unidades de significación referentes a la temporalidad y a la existencia. Por otro lado, el oxímoron se presenta con la premisa *muerte inmortal* porque presenta una contradicción entre dos términos semejantes tales como el sustantivo *muerte* y el adjetivo *inmortal*.

De esta manera, en los versos contiguos /Jugando a cunas y tumbas/ estaba la Soledad.../ de nueva cuenta María Eugenia recurre al uso del hipérbaton, sin embargo, aquí la peculiaridad consiste en colocar el gerundio al principio de la oración, *Jugando*, mientras que el sujeto en la parte final, *la Soledad*.

Otro ejemplo de antítesis es el que expone la autora cuando retoma los vocablos *Cunas* y *tumbas* cuyo elemento de significación común tiene que ver con el ciclo de la vida. Es decir, María Eugenia vuelve a hacer hincapié en los extremos de la vitalidad: nacer y morir. Cabe mencionar que la recurrencia de la antítesis provoca que en este poema surja lo que se denomina paralelismo antitético<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Según Beristaín la antítesis se entiende como aquella figura de pensamiento...que consiste en contraponer unas ideas con otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elementos común, *semas* comunes (67).

<sup>35</sup> Sin embargo, el oxímoron se distingue de la antítesis en el sentido de que el primero representa un contraste mientras que el segundo una oposición. entre dos términos semejantes. Por ello el grupo Grupo  $\mu$  define al oxímoron como el resultado de una contradicción entre dos palabras vecinas, generalmente un sustantivo y un adjetivo “oscura claridad”, “nieve ardiente”, etc (195).

<sup>36</sup> Se llama paralelismo a la «disposición del discurso, de tal modo que se repitan en dos o más versos (o miembros) sucesivos, o en dos estrofas seguidas un mismo pensamiento o dos pensamientos antitéticos (...) O bien mantenimiento de una misma estructura en dos o más frases seguidas (Lázaro, 312).

En este conjunto de versos se continúa con la contemplación del oleaje, sin embargo este proceso se verá interconectado con la idea de la vida, es decir, habrá una consideración por el ciclo de la existencia. Además, se dejan entrever otras categorías propias de la melancolía tales como la reflexión existencial que al mismo tiempo denota un rasgo de inteligencia lo que desencadena un sentir angustioso debido a la conciencia de un saber metafísico, que por el momento, no puede alcanzar y la soledad.

Tomando en cuenta que la melancolía incide en cualquiera de las tres capacidades del alma (imaginativa, racional y mental), Panofsky interpretó el número “T” del grabado de Durero como un elemento que lo relaciona directamente con los genios del primer nivel del alma, es decir, quienes dominan las capacidades imaginativas y las cantidades espaciales, pero están incapacitados para el saber metafísico. Esta imposibilidad para superar el espacio detona el sufrimiento melancólico de quienes se encuentran en este nivel (Ladrón de Guevara, 116).

En línea con lo expuesto, es importante retomar los últimos dos elementos latentes en esta estrofa: la soledad y la inquietud por la existencia. Respecto al primer punto, observamos que la voz poética realiza sus reflexiones intrínsecas sin ningún tipo de acompañamiento hasta las acciones siguientes. Lo anterior es importante puesto que para la visión renacentista acerca de la melancolía indica su propensión a Saturno.

Ficino consideraba que, si una persona se alejaba de lo cotidiano, se mantenía en soledad, se dedicaba al estudio o tendía a comportamientos melancólicos, podía llegar a ser influida por Saturno y convertirse en un melancólico (Florencia, 72).

Acerca del elemento de la temporalidad, subyace cuando se presentan la antítesis y el oxímoron tales como /Cuánto nacer y morir/ y /dentro la muerte inmortal/. Examinamos que en este apartado vuelve a aplicarse lo de la fenomenología hegeliana en el sentido de que el

espíritu se encuentra melancólico porque es autoconsciente de su propia existencia, es decir, de su magnitud temporal. Asimismo, este constituyente también es encontrado en *Melancolía I* representado por un reloj de arena que se encuentra en la esquina superior derecha sobre el ala derecha del ángel. Por tanto, el reloj de arena simboliza tanto al tiempo como a Saturno (Rodríguez, 121).



**Reloj de arena**

Por ello “Único poema”, se parece a estos lienzos en cuanto a que comparten características melancólicas y filosóficas ya que dichas obras plasman un yo poético contemplativo, simbolizado con una mirada hacia un “más allá”, sumido en reflexiones intrínsecas (experiencia) cuya tristeza va encaminada hacia un sentido (autoconciencia).

Si bien es cierto que estas obras coinciden en varios aspectos, es interesante observar que los sujetos líricos se encuentran en espacios distintos, pero rodeados de naturaleza: el de la escritora en una playa, el ángel de Durero en un edificio al lado del mar, y el de Caspar en una cima rocosa. De esta forma, la voz poética que, al poder acceder a las cosas más altas, se ve envuelta bajo el influjo de Saturno y cuyo idealismo romántico se cruza con la melancolía del Renacimiento.

En cuanto a la penúltima estrofa destacan los versos /Chojé, Chojé, repitiendo/ su quejosa marcha iba/. Respecto al primero, nosotros consideramos que el término *Chojé* es una onomatopeya puesto que interpretamos que ésta representación lingüística produce un efecto sonoro el cual remite a un ave náutica. En pocas palabras, Chojé es una grafía inventada por la misma autora para evocar la sensación de graznido. Asimismo, en estas dos últimas premisas, observamos un cambio de orden sintáctico puesto que el verbo *iba* se deja al final de la oración para terminar con más fuerza este apartado ya que el papel del verbo en la construcción sintáctica representa la acción que está realizando el sujeto y por ende ayuda a construirle un sentido a la oración.

Siempre que el mar lleva su flujo y reflujo a la poesía, apuntan las polifonías movidas y largas. Inspira onomatopeyas sonoras, dulces, o bravas cadencias, según que venga del lado de su calma o de su tempestad, pero siempre superiores a las que puede inspirar la tierra (Cansinos Assens, 20).

La aparición del ave, junto con su canto, en el poema representa un factor muy importante a la hora de vincular la melancolía con el espíritu ya que, para la antigüedad, los cisnes cuando cantaban expresaban que su muerte estaba cerca. Asimismo, en el *Fedón* del filósofo Platón, se comenta que lo que incitaba estas aves a realizar dicha acción iba más allá de la mera tristeza por morir, es decir, cantaban porque pronto se reunirían con el dios Apolo lo que indica un vínculo con lo divino.

Esta creencia se remonta a la Antigüedad clásica. Sócrates, según narra Platón en su *Fedón*, habría afirmado durante las últimas horas de su vida que no es la tristeza el motivo por el que los cisnes cantan de forma tan bella en el momento de su muerte, sino porque pronto se reunirán con su dios, Apolo (J.Hermsen, 7).

Debido al contexto del poema, sabemos que el hábitat de los cines no es la playa, sin embargo, rescatamos que el pájaro presente en esta obra realiza una función similar a la metáfora del cisne en la melancolía. Continuando con esta línea, para nosotros, el ave funciona como un símbolo del pensamiento, la imaginación y el alma humana ya que una de las características del melancólico es su atracción por lo divino, dicho de otra manera, su canto es un preámbulo a su próxima trascendencia espiritual.” El melancólico está escindido de su mundo porque está atraído por lo eterno, lo divino, y sólo puede ser instrumento de lo divino en este estado” (Rodríguez, 103).

Observamos que el ave de Ferreira se parece al ángel de *Melancolía I* y al sujeto poético de Caspar en cuanto a que ambos son alegorías de la meditación creadora, es decir, representan la división entre la imagen e imaginación lo que da a entender que el sujeto melancólico se encuentra en un punto medio entre el mundo terrenal y el mundo celestial o como diría Julia Kristeva “La melancolía...posee el formidable privilegio de situar a la pregunta del analista en la encrucijada de lo biológico y lo simbólico (7)” Asimismo, esta circunstancia significa un enigma para el melancólico puesto que se encuentra en el “centro mismo de la existencia...El mismo Dios y la existencia terrenal se vuelven finalmente, enigmáticos por la imposibilidad de resolver este misterio (Castro 61).

En esta línea, la alegoría cobra un sentido más profundo ya que, de acuerdo con Hegel, el espíritu se ve en la necesidad de tener un concepto de sí mismo como figura el cual funciona de manera muy similar al quehacer artístico expresado por el filósofo. Por tanto, ave y sustancia expresan una misma cosa, dicho de otra manera, se alegoriza el espíritu de la voz melancólica. Es verdad que la voz poética de “Único poema” no es propiamente un *ángel* pero de forma muy similar al grabado, funciona como un prototipo de la melancolía y de la aspiración por lo absoluto descrito por medio de un canto a la trascendencia.

Más tarde, el espíritu va más allá del arte para alcanzar su más alta presentación; la de ser no solamente la *sustancia* nacida de *sí* mismo, sino también, en su presentación como objeto ser *este sí mismo*; no solo de alumbrarse desde su concepto, sino de tener su concepto mismo como figura, de tal modo que el concepto y la obra de arte creada se saben mutuamente como uno y lo mismo (Hegel, 413).

Respecto a la última sección de versos, examinamos que en /sepultóse en lontananza/ no hay ningún cambio morfosintáctico, pero por medio de la hipérbole vemos que la escritora engrandece e intensifica la noción de lejanía por medio de la combinación entre el verbo *sepultar* y el adverbio locativo *lontananza* ya que, retomando nuestro glosario de palabras desconocidas expuesto al inicio de este apartado, *lontananza* se refiere a lo que es distante o muy lejano.

Por otro lado, en el verso /goteando Chojé...Chojé.../ es muy similar al expuesto en la estrofa número cuatro lo que da a entender que la escritora hace uso del paralelismo simétrico, es decir, distribuye los sintagmas (palabras) de forma análoga para darle cierto ritmo y secuencia al texto. Entonces si en la estrofa anterior teníamos /Chojé...Chojé...repetiendo/ vemos que la forma sintáctica de esta frase es onomatopeya + gerundio de *repetir* mientras que en el siguiente grupo de versos solo se invierte el orden sintáctico: gerundio de *gotear* + onomatopeya.

De nueva cuenta, encontramos una aplicación alegórica ya que cuando se menciona /desperté y sobre las olas/ me eché a volar otra vez/ el yo lírico se identifica totalmente con un ave que emprende el vuelo retomándose la situación inicial de soledad. Antes de continuar con el análisis es necesario recapitular algunos puntos importantes vistos en este apartado. A lo largo de esta obra poética de María Eugenia destaca el uso de la permutación (hipérbaton), es decir, un cambio de orden sintáctico. De la misma manera, en cuanto al paralelismo sintáctico,

es recurrente la repetición de una estructura similar en distinto orden. La consecuencia de esto, es que la reaparición de los atributos antes mencionados propicia un efecto rítmico-secuencial de concordancia entre los elementos lingüísticos. Respecto a la métrica, observamos que prevalece una equiparación en la medida silábica de entre siete y diez sílabas por cada verso.

En el ámbito semántico, encontramos hipérbolos que no caen en el pleonasma puesto que dichos semas aportan a la significación de lo inconmensurable. Por ejemplo, la lógica del sema “mar”, planteada en el poema, posee un aumento, sin embargo, esta exageración sólo acrecienta el sentido metafísico. Otro recurso importante, es el empleo de la metáfora y la alegoría porque mediante éstas se representan las ideas fundamentales de la obra: el mar como imagen de lo sublime-infinito y el ave como la identificación total del sujeto lírico. Por otro lado, examinamos que en el ámbito sonoro son escasas las rimas y las exclamaciones, pero se destaca la onomatopeya denominada “Chojé”.

Como vimos en líneas anteriores, el melancólico es alguien predispuesto a la trascendencia y, de acuerdo a esta última estrofa, el sujeto lírico se configura como un personaje excepcional y un héroe porque interpretamos que la voz poética triunfa ante los males de la melancolía cuando se nos menciona la revelación final, en que aparece como sujeto poético: “magnífico y antinatural”, que sin ser pájaro vuela, condenado a una existencia infinita (Romiti, 162). Esto es a la hora de mencionar /Desperté y sobre las olas/ Me eché a volar otra vez/. En este sentido, dicha paradoja indica una diferenciación del resto puesto que la voz lírica procede a contradecir su naturaleza.

Respecto a la capacidad heroica, examinamos que el sujeto lírico se enfrenta al naufragio de la infinitud ya que su unión con la eternidad le brinda sentido a su existencia. Esta dinámica funciona de manera muy similar a lo planteado por Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* puesto que para él filósofo la sustancia puede llegar a tener un concepto de sí mismo

como figura por medio de un objeto como el arte pictórico, sin embargo, María Eugenia reconstruye su mundo y sobrelleva la congoja de la existencia con la ayuda de la filosofía cuyo proceso de interlocución interna también es parecido a la creación artística.

El melancólico positivo conoce bien este tipo de sabiduría existencial porque sólo con ella se conforma. Como todas las personas, el melancólico siente de vez en cuando la mordida del vacío interior que nos constituye, pero al contrario que los demás entabla un diálogo con ese vacío. Se deja caer en la crisis sin miedo a perder de vista el mundo que conoce (Pérez, 11),

Cabe retomar que cuando el sujeto lírico “despierta” se libera de sus pesares porque se entrega al “más allá”. Esta noción se parece a lo postulado por Ficino quien comenta que para aliviar los males de Saturno el sujeto debe entregarse a su influjo. A su vez, los elementos del personaje excepcional y el héroe se pueden hallar tanto en el Problema XXX, por ejemplo, cuando Aristóteles retoma la figura de Belerofonte, Áyax y Heracles, y en el cuadro de Durero por medio de la simbolización de unas llaves las cuales indican el poder de dicho astro.

Para Durero, las llaves simbolizan poder, idea que probablemente obtuvo de las representaciones habituales de las cuales Saturno tiene una llave o un llavero. Al ser Saturno el más elevado de los planetas se veía como capaz tanto de ejercer como de conceder poder (Rodríguez, 122).



**Llaves**

De acuerdo con Kristeva, es importante subrayar que la pretensión por la Cosa desencadena un duelo para el sujeto melancólico y que esto puede sublimarse por medio de la descomposición de los signos, es decir, de la imaginación poética. Sin embargo, menciona otra manera de alcanzarla y es por medio del suicidio. El suicidio no es un acto de guerra camuflado sino una reunión con la tristeza, y más allá de ésta, con ese amor imposible, jamás tocado, siempre lejano, como las promesas del Vacío, de la muerte (8). Sin embargo, nosotros consideramos que el sujeto lírico como tal no comete suicidio, sino que se eleva espiritualmente buscando la salvación de su alma. De la misma manera, se retoma la figura del ángel de *Melancolía I* porque se considera que ellos se encuentran más cerca de lo divino que de lo terreno y tienen acceso al conocimiento de las esferas celestes (124-125).

...tanto el camino del héroe como el del melancólico terminan de la misma manera, en las esferas superiores; sin embargo, para Agrippa la elevación del alma sólo es posible cuando el ser alcanza el *vocatio animae* que sólo se obtiene a partir de los sueños verdaderos, la contemplación o el furor. El *vocatio animae* es un estado en el cual el alma se encuentra libre (124).

A propósito del espíritu, es importante rescatar otra noción hegeliana puesto que el mar ya no solo será aquel espacio que propicie la melancolía sino como otra representación de la conciencia que el espíritu tiene de su naturaleza absoluta e infinita, y, por ende, de su independencia y de su libertad (208). Dicho de otra manera, la inmensidad marítima también expresa que la sustancia de la voz poética posee el poder de relacionarse con lo metafísico y el control total de su alma. Estas acciones también son consecuencia de los efectos del furor melancólico y por ende se convierte en una manera de salvaguardar el alma.

En este sentido, cabe mencionar que espíritu y objeto bello van de la mano porque, según Kristeva, es mediante la adhesión a lo sublime que se puede rehacer la nada o en su defecto, darle sentido a la Cosa, es decir, el melancólico dentro de su proceso de ensoñación y anhelo por un “más allá”, crea un ideal cuya consecuencia es la de situarse fuera de sí que al mismo tiempo le permite desprenderse del pesar. Consideramos que Hegel también plantea algo similar cuando dice que el espíritu se separa de la materia y llega a la conciencia de sí mismo y se hace surgir como objeto lo que da como resultado la aparición de la *belleza espiritual* que reside en el fondo del alma, en las profundidades de su belleza infinita (208).

Al aplicar esto en el poema, observamos que el sujeto lírico en su búsqueda por el sentido y el saber de su existencia se ve acechado por la inquietud existencial, sin embargo, el melancólico siente de vez en cuando la mordida del vacío interior que nos constituye, pero al contrario que los demás entabla un diálogo con ese vacío. Se deja caer en la crisis sin miedo a perder de vista el mundo que conoce (Pérez, 11). Ésto lo hace por medio de la espiritualidad filosófica, cualidad del melancólico positivo, que le permite a la voz poética ser libre porque logra la conformidad de su alma y su idea mediante el devenir melancólico.

## Conclusiones

A lo largo de este análisis, comprobamos que en “Único poema” prevalecen rasgos de la Melancolía Renacentista y del Idealismo romántico de Hegel ya que el “yo” poético presenta un fuerte problema existencial que va de la mano con asuntos filosóficos profundos, es decir, el melancólico expuesto por María Eugenia es un poeta-filósofo que sufre el anhelo por la Cosa.

Por un lado, vemos que el rasgo filosófico de dicha voz lírica se asemeja al deseo por un saber que le dé sentido a la existencia que vaya más allá de su devenir. Esta idea es muy similar a lo planteado por Aristóteles en su *Metafísica* cuando dice que “todos los hombres tienen por naturaleza deseo de saber”, es decir, el quehacer filosófico del melancólico consiste en desear y reconstruir el mundo a la vez que “lo dota de un nuevo sentido, y puede hacerlo por medio del arte, la mística o la filosofía como vivencia” (Pérez, 12).

Por otro, la cualidad poética se observa cuando aquel sujeto lírico entabla un diálogo con la Cosa, con lo soñado. Dicho de otra manera, en palabras de María Zambrano, “el poeta no le teme a la nada” y por ende la poeta puede completar esa unidad mediante la poesía y la palabra, es decir se libera de su realidad para trascender. Así es como obtenemos que María Eugenia no es depresiva ya que ella por medio de este poema construye un camino de vivencia creadora que le permite enfrentar el naufragio que le asecha.

Esperamos que este trabajo sirva como referencia para realizar futuras investigaciones respecto a la obra de María Eugenia Vaz Ferreira y sobre todo de poesía filosófica hecha por mujeres en Latinoamérica ya que consideramos que nuestro enfoque no es la única manera de abordar este tipo de contenido.

## Anexos

### Catalogación de la obra poética, teatral, musical y pictórica de María Eugenia Vaz Ferreira



#### **Cuadernos (Archivo VF, Subfondo MEVF)**

De acuerdo a Achugar y Fornaro “En tres de ellos aparece una mujer sentada, en uno, al piano y con una partitura (8).



**Título:** Retrato de Carlos Vaz Ferreira

**Fuente:** Fundación Vaz Ferreira - Raimondi

**Editor:** Biblioteca Nacional de Uruguay

## Obra musical

- Dulce misiva
- Vals
- Esbozos para un nocturno
- Serenata (la media calada)\*

37




---

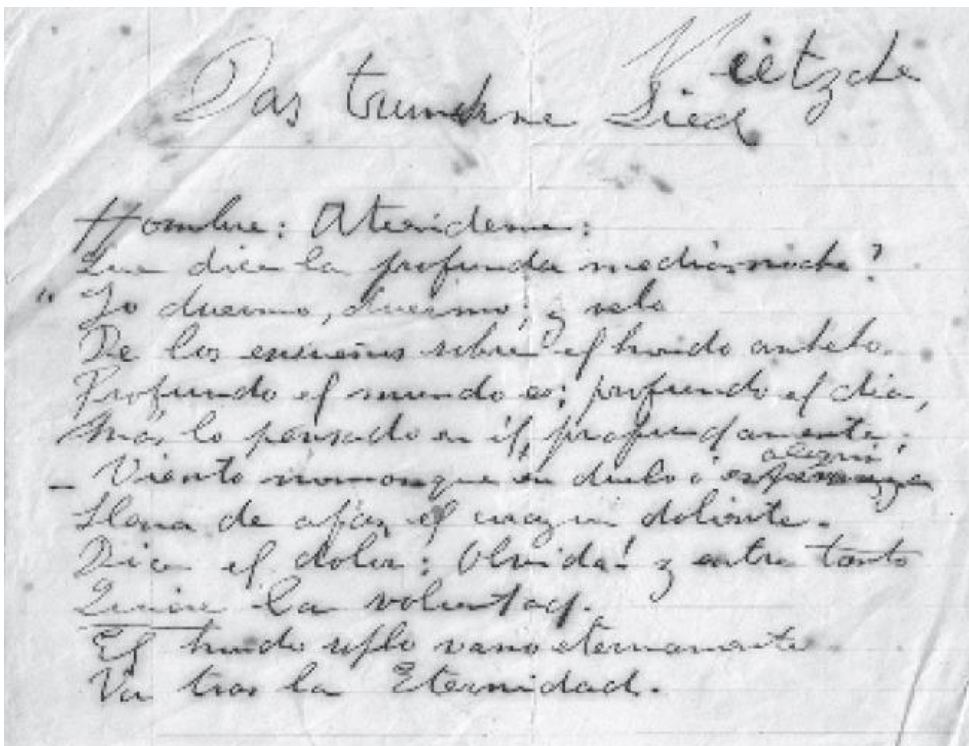
<sup>37</sup> Imagen extraída del artículo de Hugo Achugar Achugar, et al. *María Eugenia Vaz Ferreira: Me muestro siempre en mi obscuridad*, 2013.

## Obra poética

- La isla de los cánticos (1925)
- Fuego y mármol (1903)

## -Reimpresiones

- La otra isla de los cánticos (1959) (Prólogo del poeta Emilio Oribe.
- Poesías completas (1986) (Publicado por Hugo Verani)



Traducción de  
«Das trunkene  
lied», de F.  
Nietzsche.

Manuscrito de  
**María Eugenia  
Vaz Ferreira.**  
Fundación Vaz  
Ferreira—  
Raimondi.<sup>38</sup>

## Obra teatral

- La piedra filosofal (1908)
- Los peregrinos (1909)
- *Resurrexit (Idilio Medieval)* (1913)

<sup>38</sup> Imagen extraída de *Entre filósofos y sabios* (2019) de Elena Romiti

## Trabajos citados

Achugar, Hugo, et al. *María Eugenia Vaz Ferreira: Me muestro siempre en mi obscuridad*. Universidad de la República de Uruguay, 2013.

Agrippa, Enrique Cornelio. *Filosofía oculta y magia natural*. Madrid, Alianza. 1992.

Araiza Fernández, Nuria. *El éthos del Problema XXX, I La constante inconstancia melancólica. Un legado trágico en Aristóteles*. Diss. Universidad Veracruzana. Facultad de Filosofía. Región Xalapa, 2018.

Á. Rama, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos*, La Editorial UPR, Barcelona, 1974, pág. 129.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. México. Porrúa, 2008.

Burton Robert, *Anatomía de la melancolía* (Madrid: Alianza Editorial, 2007), p. 15.

Camacho Morfín, Lilián e Ilimani Esparza Castillo. *Manual de estructura y redacción del pensamiento complejo*, UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Camacho Morfín, Lilián. "Guía. Una estrategia para comprender la poesía de Luis de Góngora y Argote (y la de sus contemporáneos)." México. Facultad de Filosofía y Letras UNAM (2013). Recuperado de <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/4057>.

CANSINOS ASSENS, R. (1932). *Los temas literarios y su interpretación*. Madrid: Editorial V. H. Sanz Calleja.

Castro Santiago, Manuela. "Las metáforas de la melancolía: un acercamiento desde la filosofía, la literatura y las artes plásticas." (2012).

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Herder, 1991.

- Constantinescu, Doina. "Alberto Durero. Melencolia I." *Revista Disertaciones N 2* (2011): 1.
- Falanga de Mártins Marta Raquel. "El caminante sobre el mar de nubes". Recuperado de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/pdfcoffee.com\\_el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes-pdf-free.pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/pdfcoffee.com_el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes-pdf-free.pdf).
- Florencia de la Campa, Shirley. *Filosofía oculta: Marsilio Ficino Picco della Mirandola y la tradición mágica del Renacimiento* (tesis de licenciatura). División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2006.
- Foggia, Lucas. "Sobre María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios, de Elena Romiti." *Exlibris* 8 (2019): 352-356.
- Gama, Luis Eduardo. "El camino de la experiencia: la Fenomenología del espíritu." *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel hoy* (2008): 143-166.
- González Muñoz, Ana Belén. "La evolución de la melancolía en la literatura." (2016).
- Grupo  $\mu$ . (1987) *Retórica general*. Buenos Aires: Paidós. Pp.136,134,177.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económica, 2017.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre Estética*. España: Melsa, 2003.
- Hegel, G.W.F (PH) (1952). *Phanomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner.
- Hermesen, Joke J. *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Vol. 111. Siruela, 2019.
- I.A. Schulman, «Declino del romanticismo e fermenti d'innovazione», en *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, cit., pág. 7.

- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía/Saturn and Melancholy: Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte/Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Vol. 100. Alianza Editorial, 1991.
- Kristeva, Julia. *Sol negro: depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- Lockhart Washington y Juan Francisco Costa, *Vida y obra de MEVF*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1995.
- Mejías Alonso, Almudena. "EL estilo en la poesía de M<sup>a</sup> Eugenia Vaz Ferreira." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. No. 9. Universidad Complutense, 1980.
- Monegal, Emir Rodríguez. "La generación del 900." *La literatura uruguaya del 900 (1950)*: 37-61.
- Morales Cabrera, Axel Alfredo. *La estética de la melancolía en la música: Una mirada a través de la ciencia estética*. MS thesis. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016.
- Moreira, Rubinstein, *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira*, Montevideo, Biblioteca Alfar, 1968.
- Murciano Mainez, Carlos María. "Hacia una revisión de la poesía posmodernista femenina en el Uruguay, (en su primera época)." (1996).
- Paul y Andrea María Noel (2013). El Renacimiento italiano y el problema de la melancolía. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Pereda Valdés, Ildefonso. "El modernismo en el Uruguay." *Revista Letras* 11 (1960): 204-214.

Pleitez Vela, Tania. *"Debajo estoy yo". Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)*. Diss. Universidad de Barcelona, 2009.

Quintanilla, Pablo. "La conquista aristotélica de las emociones." *Revista Psicoanálisis* 5 (2007): 139-146.

Rodríguez Ladrón de Guevara, Jessica: *"La melancolía como visión del mundo del Narrador, y Federico en el cuento "Pisar en el aire" de Vicente Quirarte*. Tesis de licenciatura, México UNAM. 2016.

Romiti, Elena. "María Eugenia Vaz Ferreira: entre filósofos y sabios." (2019).

Rodríguez, Cristina Pérez "El resurgir de la razón melancólica." (2012).

Rodríguez, Cristina Pérez. "La melancolía como método filosófico." *Laguna: Revista de Filosofía* 32 (2013): 89-102.

Roselló, Soberón Estela. *Melancolía y depresión en el tiempo: cuerpo, mente y sociedad en los orígenes de una enfermedad emocional*. CISS, 2020.

Spadola, Carmelo. "El paisaje literario en las voces femeninas del Uruguay del Novecientos." (2016).

S. Yurkievich, «Il modernismo o la iperletteratura», en *Storia della civiltà letteraria hispanoamericana*, vol. II, dirigida por D. Puccini, S. Yurkievich, UTET, Torino, 2000, pág. 3.

Valverde, María Teresa Caro. "El mar, absoluto literario. La influencia del Romanticismo alemán en la Renaixença catalana." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23 (2014).

Velasco, Carmiña Navia. "Poetas latinoamericanas, su relación con la primera vanguardia."

*POLIGRAMAS* 103 (2008): 133.

Visca Sergio Arturo, "Prólogo", *Antología de poetas modernistas menores*, Montevideo,

Biblioteca Artigas, volumen 139, 1971.

Yegres Mago, Alberto. "Filosofía, Ilustración y Romanticismo." *Revista de Investigación* 39.86

(2015): 11-38.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. 4ed. Fondo de cultura económica, 1996