



Maestría en Ciencias Humanas

Tesis para defender el título de maestría en Literatura latinoamericana

Originalidad y construcción de la identidad autoral en la
obra de Esther de Cáceres

Prof. Lic. María Clara Umpiérrez Nova

Prof. Dra. Elena Romiti

Montevideo, junio de 2019

Aval de la Dra. Elena Romiti, directora de la tesis de Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, *Originalidad y construcción de la identidad autoral en la obra de Esther de Cáceres*, a ser defendida por la maestranda María Clara Umpiérrez Nova.

La tesis de María Clara Umpiérrez es el resultado de un riguroso proceso de investigación en fuentes primarias hasta el momento no transitadas. La documentación de la Colección Jacques Maritain, conformada por la vasta correspondencia que Esther de Cáceres envió al filósofo francés entre 1946 y 1970, fue enviada por la Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo a la Biblioteca Nacional de Uruguay, a pedido de esta última, y con el objetivo inmediato de apoyar la investigación que dio lugar a la presente tesis. En razón de que la obra de Maritain se propone como marco teórico del estudio de la obra éditada y textos inéditos de la autora, es posible afirmar que esta tesis genera conocimiento sobre la producción que es objeto de estudio pero también sobre el instrumento teórico desde el que se la ilumina.

La propuesta sobre la concepción de originalidad, de sustento filosófico, y la teoría de las influencias artísticas que rigieron la creación poética de Esther de Cáceres, revierte la lectura que la crítica ha desarrollado sobre su obra y constituye un aporte muy relevante para el área de estudios en que se inscribe.

A partir de la evaluación del proceso de investigación seguido y del trabajo generado, doy mi aval para la defensa de esta tesis.



Prof. Dra. Elena Romiti

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora, Prof. Dra. Elena Romiti, por el aporte de materiales, las reuniones y correcciones de los borradores, siempre tan detalladas y precisas. A mi familia, Inés Nova, Ignacio Umpiérrez, Santiago Umpiérrez y Marcelo González, por su colaboración continua y su paciencia infinita. A mis amigos, Elena Orué, Pamela Nemirske, Kassandra Deleón, Néstor Sanguinetti y muy especialmente a Andrea Aquino.

Al personal de la Biblioteca Nacional, su directora Esther Pailós y a quienes trabajan en el Archivo literario, Virginia Friedman, Marcelo Marmoria y Érika Escobar.

ÍNDICE

Introducción	10
I. Propuesta de investigación	11
II. Estado de la cuestión	14
II.1. La Generación del 30 y la poesía	14
II.2. Poesía religiosa escrita por mujeres en Uruguay	19
III. Marco teórico	23
III.1. La literatura comparada	23
III.2. Concepciones de Jacques Maritain sobre arte, poesía y originalidad	25
III.2.1. El arte, la poesía y el artista	25
III.2.2. Lo eterno y lo moderno	29
III.3. Sobre la poesía mística	30
IV. Esther de Cáceres	35
IV.1. Aspectos biográficos	36
IV.2. Su obra poética	46
IV.2.1. Diferentes conceptualizaciones sobre su obra.	
Características	46
IV.2.2. Unidad de su producción	51
IV.3. La Colección “Esther de Cáceres” de la Biblioteca Nacional de Uruguay	53
Capítulo 1. El diálogo de ideas: dos ejemplos	
1. Influencias	56
1.1. María Eugenia Vaz Ferreira y Esther de Cáceres	59
1.1.1. La Poesía, la anécdota y las imágenes	61
1.1.2. Un tema en común: la muerte	65
1.2. Jacques y Raïssa Maritain y Esther de Cáceres	69
1.2.1. Amistad y difusión de pensamiento: los grupos	71

1.2.2. Acerca de la relación entre Esther de Cáceres y Raïssa Maritain	76
1.2.3. Intercambios sobre poesía	79
1.2.4. La originalidad	85
Capítulo 2. Esther de Cáceres: poeta mística	
2. Esther de Cáceres, mística: distintas opiniones	90
2.1. El camino del místico en su poesía	93
2.1.1. Mundo terrenal	94
2.1.2. Cuerpo	95
2.1.3. Diálogo entre el Tú y el yo	97
2.1.4. Desierto y destierro	104
2.1.5. Tiempo	107
2.1.6. La Pasión, el Vía Crucis	109
2.1.7. Certeza de lo que vendrá	112
2.1.8. Búsqueda de la unión	113
2.1.9. Símbolos de la unidad	115
2.1.9.1. Noche	115
2.1.9.2. Espejos	116
2.1.10. Rostro, caras	119
2.2. Identidad: nombre	120
2.3. Identidad: retrato	122
Conclusiones	127
Bibliografía	131
Anexo 1. Partida de nacimiento de Ester Correch (Esther de Cáceres)	141
Anexo 2. Documento migratorio. Ficha consular emitida en Brasil	142

RESUMEN

La presente tesis estudia la figura y la obra de la poeta uruguaya Esther de Cáceres (1903-1971), partiendo de los conceptos de originalidad e influencia artística.

La lectura de su obra publicada, así como el estudio de su archivo personal, permite tener un panorama claro de lo importante que fueron numerosos artistas —nacionales e internacionales, de su tiempo o del pasado— en la conformación de su identidad como poeta y gestora cultural. Su concepción de un arte universal, por fuera de los límites del tiempo y el espacio, inscribe a Esther de Cáceres dentro de una comunidad artística más amplia, con la que también comparte su fe. De esta manera, arte y creencia religiosa se unen. Por este motivo, presentamos un análisis detallado de la relación entre su obra y tres de estas influencias: María Eugenia Vaz Ferreira, Jacques y Raïssa Maritain y los poetas místicos, centrándonos en aquellos aspectos que Esther de Cáceres utilizó en la construcción de su poesía.

Un acercamiento a su concepción sobre la originalidad, debe partir de las ideas de Jacques Maritain al respecto. La correspondencia que intercambiaron Jacques Maritain y Esther de Cáceres se vuelve una fuente invaluable para el estudio de este tema, además de permitirnos conocer otros aspectos de su amistad. Las cartas que escribió Esther de Cáceres a Maritain fueron recuperadas mediante el pedido que realizó la Biblioteca Nacional de Uruguay a la Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo, por lo que esta Tesis es el primer trabajo sobre estos autores que se realiza en el país y que cuenta con esta fuente.

La búsqueda de su identidad autoral es parte del deseo de llegar a conocer su verdadera esencia y abandonar los aspectos terrenales para unirse a Dios. En su poesía, la necesidad de develar su yo verdadero la apartará de lo meramente

anecdótico. Sus trece libros mostrarán las distintas etapas del camino del místico: el abandono de lo terrenal y el sufrimiento que esto conlleva, la esperanza en que llegará hasta el final y la alegría de la unión en Dios.

Palabras clave: ORIGINALIDAD. IDENTIDAD. INFLUENCIAS.
MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA. JACQUES Y RAÏSSA MARITAIN.
POESÍA MÍSTICA.

SUMMARY

This thesis studies the figure and work of the Uruguayan poet Esther de Cáceres (1903-1971), based on the concepts of originality and artistic influence.

The reading of her published work, as well as the study of her personal archive, allows a clear picture of how important numerous artists were —national and international, of her time or past— in the construction of her identity as a poet and cultural manager. Her conception of a universal art, outside the limits of time and space, inscribes Esther de Cáceres within a wider community where she also shares her faith. In this way, art and religious belief come together. For this reason, we present a detailed analysis of the relationship between her work and three of these influences: Maria Eugenia Vaz Ferreira, Jacques and Raïssa Maritain and the mystical poets, focusing on those aspects that Esther de Cáceres used in the construction of her own work.

In this sense, an approach to her conception of originality becomes fundamental; regarding to this we present the ideas of Jacques Maritain. Besides, it allows us to know other aspects of their friendship. The letters that Esther de Cáceres wrote to Maritain were retrieved by the request made by the Biblioteca Nacional de Uruguay to the Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, so this Thesis is the first work on these authors that takes place in the country and that has this source.

The search for their authorial identity is part of the desire to get to know their true essence and to abandon the earthly aspects to unite with God. In her poetry, the need to reveal her true self will separate her from the merely anecdotic. Her thirteen books will show the different stages of the path of the mystic: the abandonment of the earthly and the suffering

that this entails, the hope that will come to the end and the joy of the union in God.

Key words: ORIGINALITY. IDENTITY. INFLUENCES. MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA. JACQUES Y RAÏSSA MARITAIN. MYSTIC POETRY.

INTRODUCCIÓN

La obra poética de Esther de Cáceres se encuentra reunida en trece libros publicados entre 1929 y 1969. La fecha de *Las ínsulas extrañas*, su primer volumen de poesía, la inscribe dentro de la llamada Generación del 30 o del Centenario en una línea de poetas cuyas creencias católicas determinaron su obra. En los estudios críticos realizados sobre la poesía de la época, la autora aparece presentada como la mayor y más clara representante de esta vertiente, que cultivó durante toda su carrera literaria. Teniendo en cuenta la poca visibilidad que tienen en nuestro país las relaciones entre religión, arte y cultura, esto pudo haber sido uno de los motivos para que su obra fuera pobremente valorada. Además, debemos sumarle la postura de los críticos de la Generación del 45 quienes marcaron una línea divisoria, catalogando a los escritores del 17 y el 30, en general, como conservadores porque no buscaron el cambio artístico y la ruptura con postulados precedentes.

Su labor creativa fue única en nuestro país, a tal punto que para desarrollarla, debió adaptar y sintetizar modelos venidos de Europa (franceses, españoles), antiguos y contemporáneos, como San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Unamuno o Jacques Maritain entre otros, además de modelos nacionales. Sin embargo, esta relación no se ha explicado convenientemente.

Tampoco se ha profundizado en las influencias que recibió su estética de artistas y pensadores nacionales con los que tuvo un estrecho vínculo personal —además de gran afinidad ideológica— y con los que compartió una visión de la poesía y el arte que busca desprenderse de lo terrenal. Este es el caso, por ejemplo, de la relación entre la poesía de Esther de Cáceres y María Eugenia Vaz Ferreira.

Todo esto dio a su producción un estilo particular que pretendemos estudiar con mayor detenimiento. Si bien se consideró su poesía como algo inusitado en un

país donde la literatura de temática o inspiración religiosa había pasado desapercibida, la definición de originalidad que encierra su obra es más compleja y va más allá de ser un sinónimo de rareza. Esta implica una construcción diferente del concepto de artista-poeta, de su papel en la sociedad y de su relación con otros artistas tanto del pasado como contemporáneos. En su obra la originalidad se aleja de la individualidad.

La literatura de Esther de Cáceres es la del viaje a las raíces culturales, a lo más esencial de las cosas y de ella misma, por eso opta por una poesía despojada, y libre de anécdota, en la que, vista en su conjunto, no se aprecian cambios o evoluciones evidentes en materia ni forma compositiva, lo que puede mostrar que alcanzó una claridad expresiva —de acuerdo a sus ideales— que la satisfizo muy pronto. En cuanto a los temas, pueden sintetizarse en la búsqueda, la espera y la dificultad de acceso a Dios (el Tú). En sus textos, se concentra en la búsqueda de algo más allá del plano real, de lo esencial y universal, lo que la vincula especialmente con el pensamiento del filósofo francés Jacques Maritain, con quien la autora mantuvo una relación de amistad por cuatro décadas.

I. PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN

Consideramos que el estudio de la obra poética de Esther de Cáceres ha sido insuficiente debido a que la crítica ha pasado por alto o mencionado brevemente cuestiones fundamentales para entender sus ideas sobre el arte y el papel del artista. La visión de los integrantes de la Generación literaria del 45 y el hecho de que su obra, en apariencia, no se adaptara a los cambios y preocupaciones de la sociedad uruguaya de mediados de siglo XX, seguramente colaboraron con que fuera dejada de lado.

La crítica ha reunido su numerosísima producción poética bajo la clasificación de repetitiva o poco innovadora, sin embargo, esta particularidad no ha sido motivo de análisis. En la valoración de la obra de Esther de Cáceres se han

tenido en cuenta los aspectos más visibles de la misma, considerando las influencias más notables y vislumbrando las relaciones con algunos artistas como importantes, aunque no se las ha estudiado.

Su obra poética se apoya en una fuerte concepción filosófica de lo que debe ser el arte, proponiendo la fusión de un gran número de influencias artísticas, religiosas y filosóficas con las que dialoga a través de su poesía, ensayos y conferencias. Partiendo de esto nos preguntamos: ¿cuál es la concepción estética en la que se basan sus poemas?, ¿qué entiende por “identidad poética”?, ¿de qué medios se valió para construir su identidad como poeta y figura pública?, ¿cuál es el concepto de originalidad que sustenta su obra?, ¿cómo convive este con las nociones de tradición e imitación?

Algunos autores fueron una presencia constante y otros se agregaron en distintos momentos de su producción: ¿qué peso tuvieron la amistad y la identificación con otros en la construcción de su obra?, ¿de qué forma influyeron las ideas de María Eugenia Vaz Ferreira, el matrimonio Maritain y los místicos españoles en su desarrollo artístico?, ¿por qué elige a estos autores?, ¿cómo se materializan estas influencias en su obra?, ¿de qué formas emplea estas herramientas para conocerse, construirse?

Pretendemos estudiar los procesos creativos en la obra de Esther de Cáceres, profundizando en la idea de originalidad poética que se desprende de sus trece libros. Para ello, buscaremos identificar aquellos aspectos que denotan un diálogo con reconocidos artistas y filósofos, considerados por ella como modelos a seguir y que seguramente influyeron en su visión sobre el arte y el papel del artista.

En el Capítulo 1 nos detendremos en la relación de Esther de Cáceres con las obras y el pensamiento de tres de las figuras que ella identificó como sus influencias: María Eugenia Vaz Ferreira y Jacques y Raïssa Maritain.

Esther de Cáceres fue una gran difusora de la obra de María Eugenia Vaz Ferreira, además de haber sido siempre una fiel discípula. El conocimiento que tuvo De Cáceres de la autora del 900 contribuyó ampliamente en la conformación de su identidad autoral, al mismo tiempo que la lectura de su poesía repercutió en la temática y las imágenes que utilizó en sus poemas. Este apartado estará centrado en tres temas: la construcción de la imagen pública de la poeta, el alejamiento de lo anecdótico a la hora de escribir poesía y el estudio del tema de la muerte, común en la poesía de ambas, pero presentado de forma muy distinta debido a una vivencia de la fe muy diferente.

En el caso del matrimonio Maritain, profundizaremos en cómo y con qué fines se desarrolló su amistad con la poeta uruguaya. Teniendo en cuenta la distancia entre los autores, resulta interesante historiar los inicios y el desarrollo de sus relaciones, lo que, al mismo tiempo, permite comprender los procesos de construcción de Esther de Cáceres como figura pública, en su papel de difusora de las ideas de los Maritain y traductora de dos de sus libros. Para ello, es indispensable consultar la correspondencia que intercambiaron y que, hasta el momento, estaba disponible en Uruguay solo en parte. En el año 2017, la Biblioteca Nacional de Uruguay tramitó la recuperación de este patrimonio, consiguiendo copia de los originales de las cartas enviadas por Esther de Cáceres, principalmente a Jacques Maritain, y que forman parte del acervo de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo. Esta fuente, que permaneció sin ser estudiada hasta el momento, permite completar la visión sobre la amistad entre los Maritain y Esther de Cáceres, conocer la intimidad y valorar de otra forma la influencia recibida por la poeta uruguaya, ya no a partir de los libros sino del contacto personal. La correspondencia permite observar otros planos de la relación que van más allá de compartir ideas sobre arte. Nos muestra cómo los tres experimentaron su fe de forma muy similar y construyeron su lugar en la sociedad a partir de la identificación con los ideales católicos. Al mismo tiempo, el estudio de la obra y las cartas que intercambiaron, nos permitirá analizar cómo las concepciones de los Maritain sobre el arte y el artista afectaron la obra de Esther de Cáceres y se integraron al sistema estético

sobre el que se levanta su producción escrita.

El Capítulo 2 lo dedicaremos a la discusión sobre la poesía mística y la pertinencia de clasificar la obra de Esther de Cáceres dentro de este género. Consideramos que la poesía mística fue otra de las influencias en su poesía. Dividiremos el capítulo siguiendo las etapas del “camino del místico”: abandono de lo terrenal, búsqueda del Tú y unión-separación. La finalidad será estudiar cómo se presentan estos temas, propios de la mística tradicional, en la obra poética de Esther de Cáceres. Rastreadremos en sus poemas elementos asociados con la mística tradicional, principalmente aquellos ligados a la obra de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Por último, nos detendremos en el problema de la representación del yo lírico dentro de los parámetros propios de la mística, que buscan el abandono de lo individual. Para ello, indagaremos sobre la construcción de la identidad a partir del uso de su nombre propio y de referencias a los reflejos y retratos de su propia imagen.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Buscando mayor claridad y como forma de delimitar un tema tan amplio, presentaremos dos apartados. En primer lugar, nos detendremos en las consideraciones sobre la Generación del 30 y su poesía. Luego, resumiremos los aspectos más importantes sobre la poesía religiosa escrita por mujeres en Uruguay.

II.1. La Generación del 30 y la poesía

La conceptualización y el análisis de la denominada Generación del 30 o del Centenario han resultado difíciles para la crítica nacional, lo que posiblemente se deba a la postura de la generación del 45 sobre estos autores con los que convivieron y a los que vieron a veces, con intransigencia. Esta marcó la literatura uruguaya a

tal punto que algunos críticos como Rubén Cotelo consideran que su aparición determina un antes y un después en nuestras letras. El autor deja de lado a la Generación del 900 y divide la literatura uruguaya, desde la década del veinte a la del sesenta en dos períodos, uno que abarca los años 1918 a 1939; el segundo desde 1939, el inicio de la segunda guerra mundial hasta fines del sesenta, cuando escribe estas palabras (1968, 17). Y agrega: “Las dos generaciones son muy distintas: una pacífica, la otra beligerante, según la separación de Ortega; una solidaria con las generaciones anteriores, con los viejos; la otra polémica y crítica.” (Íbidem). Así y todo, la posibilidad de un grupo generacional surgido en 1932 es discutida por el propio autor, poniendo como reparo el hecho de que se los consideró como “una promoción de epígonos y continuadores” (1968, 18).

La cuestión de si el grupo del 30 tiene una identidad propia, está en la base de la discusión. Rocío Oviedo explica la literatura del período como un esfuerzo de parte de un grupo de escritores por “elaborar una literatura nacional, pero aún bajo la directiva modernista” (1992, 236).

Según Fernando Aínsa el eclecticismo del grupo, que produjo obras bien diversas y siguió tendencias disímiles (2008, 108), es uno de los motivos que vuelven a la Generación del Centenario tan difícil de definir. Los autores se identifican como artistas y muestran una gran capacidad creativa, de inspiración europea, pero se mantienen apartados y recorren caminos independientes (2008, 107).

En su artículo “El tema religioso y su ingreso en la poesía uruguaya”, Sarah Bollo identifica tres tendencias entre sus contemporáneos:

(...) una tendencia metafísica meditativa que podemos hallar en la poesía de Roberto Ibáñez, Nicolás Fusco Sansone, Carlos Rodríguez Pintos, Juan Cuhna, Dora Isella Russell, Alvaro [sic] Figueredo, Orfilia Bardesio, Cipriano Viturera, Alejandro Arias y Selva Márquez; una tendencia metafísica inclinada hacia lo religioso: Sarah Bollo, Esther

de Cáceres, Ernesto Pinto, Víctor Rocca, Luis Bausero y Homero Martínez Albín; una modalidad sentimental sencilla, íntima: Julio Garet Mas, Manuel de Castro, Gastón Figueira, Emilio Tacconi, Alejandro Lanza y Hugo Petraglia. También corrientes más individualizadas se producen, como la nota folklórica de Ildefonso Pereda Valdés, el acento humorístico de Mario Ferreiro, el tono épico de Manuel de Castro, la odalidad gongoriana de Juvenal Ortiz Saralegui y Arsinoe Moratorio (s/d.)¹

Los del Centenario no ocultaron la influencia que recibieron de autores europeos como Rilke, Supervielle, Juan Ramón Jiménez, los integrantes de la generación española del 27 y Valéry (Paternain, 1968, 372). En el ámbito nacional, la influencia del 900 también fue notoria. Refiriéndose específicamente a las poetas del 30, dice Jorge Medina Vidal:

(...) la herencia difícil de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira se va a notar como atracción o rechazo, pero al mismo tiempo ofrecerá indecisiones, balbuceos, fallas, porque el fondo y la forma en las poetisas de ese período de transición las llevará a alimentarse en fuentes anteriores sin adaptarse totalmente a lo que sienten bullir dentro de sí mismas y en el ámbito social que las rodea. (1969, 99).

Si el autorreconocimiento como una generación es un punto fundamental para la consideración de la misma como tal, los del Centenario no creyeron necesario romper con sus antecesores literarios ni identificarse como un grupo. Alejandro Paternain hace notar las dificultades para delimitar cronológicamente a esta Generación, afirmando que fueron sus mismos integrantes los que pusieron los obstáculos: “Un sentido vivísimo del valor del individuo en el arte y de la dignidad del esfuerzo solitario —unido a la ausencia de quien inventase o propagase la conciencia de grupo— determina ese entorno borroso, al querer aplicar el criterio generacional a la tarea literaria de los años treinta.” (Paternain, 1968, 369).

¹ El artículo es parte de la Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Carpeta Impresos.

Graciela Mántaras y Jorge Arbeleche (1995, 33) plantean que el distanciamiento radical con la generación anterior no fue sentido como necesario por las Generaciones del 17 y del 30. Ambas se consideraron continuadoras de una tradición valiosísima, por lo que no fueron contrarias a los planteos de los del 900, ni siquiera cuando posteriormente propusieron algún tipo de innovaciones como el Regionalismo, las Vanguardias o el Nativismo. El testimonio de Esther de Cáceres, representante de la Generación del 30, sirve de ejemplo para esta aseveración:

Me cuesta saber cuál es la “promoción intelectual” a la que pertenezco. Me parece difícil delimitar una “generación” en nuestro breve proceso literario, cuyo desarrollo se presta poco para determinar tal generación (...) Me siento vinculada a aquellos escritores junto a los cuales me formé: mi comunicación con ellos según la comunidad de lenguaje, de lecturas, de amigos, es más poderosa que otras categorías, como la cronológica, por las que yo quedo vinculada, en la historiografía literaria, a otros creadores.”
(De Cáceres, *Encuesta*, 1960)

El año 1930 fue el del centenario de la Jura de la Constitución, el momento para celebrar la libertad, soberanía, independencia de una comunidad que se proyecta hacia un futuro alcanzable (Mántaras y Arbeleche, 1995, 31). La posición estatal, iniciada con la reforma batllista, de unir e incluir, tendiendo a la medianía (Caetano, 2000, 9-10), tuvo su manifestación en el ámbito de la literatura, en la creación de genealogías y tradiciones literarias, en la protección de la herencia del 900. El hecho de que se la denomine Generación del Centenario está estrechamente relacionado con la negativa del grupo a romper con la tradición del período anterior, lo que condujo a los autores a mostrarse muy poco críticos con la obra de los del 900, con la de sus coetáneos e incluso la suya propia.

Los fuertes lazos de amistad entre los integrantes de la generación, bloquearon la posibilidad del desarrollo de una crítica seria que minimizara en el discurso la subjetividad del crítico y se apoyara objetivamente en la obra producida

por los autores (Medina Vidal, 1969, 126). Alfredo Mario Ferreiro explica esta situación:

Otra consecuencia de la moderación uruguaya de la época y de lo reducido del entorno [es que] frenaba la capacidad del ejercicio efectivo de la crítica, según lo advierte Ferreiro, el más lúcido analista de su presente: «En el montoncito de gentes de artes de Montevideo todos se conocen. Hasta aquellos que han publicado un versito de morondanga, consiguen llegar con su nombre a las verdaderas alturas. De manera que, siendo todos conocidos, es difícilísimo aventurar un juicio crítico adverso. (...) Menos amistad. Menos sonrisas. Menos mano a mano y más verdad» (Ferreiro, *Cartel*, 15/III/1930).

La Generación del 45 consideró a los del Centenario como “oficialistas”, criticándolos fuertemente por haber recibido apoyo estatal para el financiamiento y la distribución de sus obras (Rodríguez Monegal, 1966, 53; Mántaras y Arbeleche, 1995, 37).

Los escritores del 30 colaboraron en la construcción de un “imaginario” en el que se presentaban como modelos que ejercían una gran influencia cultural, autoridades fuertemente legitimadas por academias, concursos y la crítica que se dedicaba a la descripción y valoración subjetiva de las obras de arte (Blanco, 2006, 30).

Las diferentes posiciones de las dos generaciones, resumidas brevemente hasta aquí, explican el silenciamiento impuesto por los críticos del 45 y posteriores a la Generación del 30. La lectura de la correspondencia que recibió Esther de Cáceres,² de parte de escritores del Centenario, sirve como testimonio del relacionamiento entre las dos generaciones, como dice Ana Inés Larre Borges:

² Sobre este asunto, ver apartado IV.3. en esta Tesis.

Las cartas registran en palabras de quienes no logran aclimatarse a las nuevas condiciones, el momento en que el Uruguay “clásico” que los historiadores definen como una sociedad amortiguadora, hiperintegrada, partidocrática y frágilmente próspera, entra en crisis (...) A esta pérdida de un país de excepción, los escritores debieron sumar el desplazamiento de que había sido objeto por una generación parricida. (2008, 101).

II.2. Poesía religiosa escrita por mujeres en Uruguay

Amir Hamed identifica como uno de los rasgos más notorios de la poesía uruguaya el gran número de mujeres poetas que podemos mencionar (1996, 69). Si nos remitimos a los orígenes de la literatura nacional, encontramos entre nuestras primeras poetas a Petrona Rosende (1787-1863), con una obra diversa en cuanto a su temática. A principios del siglo XX, la producción de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) y Delmira Agustini (1886-1914), permitieron conocer un nuevo tipo de sensibilidad y colaboraron en la construcción de la imagen de la poeta femenina. Sin embargo, como plantea Elena Romiti (2013, 15), los espacios de visibilidad de las mujeres escritoras fueron muy limitados desde el comienzo.

La mención a las mujeres poetas se hace más notoria en los escritos dedicados a la Generación del 30 y se deja constancia de una mayor diversidad temática y de estilos en sus producciones.

A partir de la década del treinta en nuestro país, adquiere mayor visibilidad un tipo de poesía que, presumiblemente se escribió desde el principio: la poesía religiosa. Desde una observación más generalizada, la literatura religiosa no ha merecido una investigación profunda en nuestro país. Si bien el tema ha sido analizado de forma segmentada, como parte del estudio de la obra de autores puntuales, no se lo ha observado en el conjunto de la literatura uruguaya. Víctor Cayota considera que esto se debe a que la crítica “da por descontado que lo religioso ocupa un lugar muy secundario e irrelevante en nuestra cultura y consecuentemente en nuestra poesía” (1991, 99), convicción que, según el autor,

deriva de la creencia de que solo es religioso quien se manifiesta explícitamente como seguidor de determinada religión o fe.

Esther de Cáceres justifica la escasez de poesía religiosa por la separación de los distintos aspectos de la vida en esferas cerradas que aíslan a las personas, cortando sus vínculos con las raíces culturales. Así lo expresa en una entrevista realizada por la revista *Florezilla del Carmelo*:

Oh, es muy difícil que surja un arte religioso en medio de una civilización que tiende a hacerse cada vez más mecánica, en un ambiente laicizado en extremo en el que falta una cultura viva, en la que se hacen continuamente — voluntaria o subconscientemente— exclusiones que significan una mutilación que no puede compensarse siquiera por la existencia de antiguas fuentes nutricias, tradicionales. (San José, s/d, 14).

En su artículo “La obra de los escritores católicos en la literatura uruguaya” (1978), Sarah Bollo presenta una lista de autores católicos que, según ella, influyeron en la literatura nacional desde el año 1811 hasta 1978. Comienza nombrando autores masculinos que profesaron la religión católica pero que no necesariamente escribieron sobre su fe, como Dámaso Antonio Larrañaga (1771-1848) o José Manuel Pérez Castellanos (1743-1815). Entre quienes expresaron en su obra un sentimiento religioso cristiano, Bollo menciona a Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), Luis Piñeyro del Campo (1853-1909) y otros más cercanos en el tiempo como Sarah Bollo (1904-1987) y Ernesto Pinto (1908-1978). De forma notoria, no se mencionan algunos autores identificados como “religiosos” tanto por su obra literaria como por las manifestaciones públicas de su fe, y se deja de lado principalmente a las mujeres, habiendo sido estas, posiblemente, las que consiguieron resultados más notables. En otro de sus artículos, “El tema religioso y su ingreso en la poesía uruguaya”, Bollo explica esta tendencia de la poesía, a partir de 1925, como una innovación respecto al Romanticismo, Modernismo y Posmodernismo. Esta nueva vertiente se caracteriza por ser:

(...) una poesía interior, honda, espiritual, de acento metafísico y religioso y de tono meditativo y culto. Está muy desasida de lo descriptivo y sensorial y se apoya en las zonas profundas de lo psicológico como también afirma una modalidad poética amorosa, sentimental e íntima. Expresan con vigor y autenticidad la vibración del espíritu frente a los grandes interrogantes metafísicos. Se sienten liberados de la influencia positivista que consideraba incognoscible todo lo que propendiera a penetrar el mundo del más allá (...) Además, un grupo de poetas ha expresado con valentía el sentimiento religioso, la reverencia y amor hacia los símbolos de lo divino, como también otros han plasmado en bellas estrofas modernas el sentimiento patriótico, el fervor hacia las gestas nacionales y hacia los héroes de nuestra independencia. (Bollo, s/d)

Refiriéndose siempre a la producción a partir de 1925, Bollo identifica subgrupos dentro de la “poesía metafísica”, distinguiendo una poesía “metafísica meditativa” (Bollo, s/d) llevada adelante por Selva Márquez (1904-1981) y Orfila Bardesio (1922-2009), y también “una tendencia metafísica inclinada hacia lo religioso” (Bollo, s/d) grupo integrado, entre otros, por Sarah Bollo y Esther de Cáceres. Cayota dice sobre estas últimas que son fieles a “una línea doctrinaria cristiana” (1991, 119)

Mántaras y Arbeleche (1995, 82) destacan el cambio que se produce en las primeras décadas del siglo XX, cuando las manifestaciones de poesía religiosa se hacen más abundantes y notorias. Además, señalan la trascendencia que tuvieron las poetas mujeres en el desarrollo de este tipo de poesía, pero no explican los motivos que provocaron este auge.

Paternain (1967, 22-23) encuentra los orígenes de esta tendencia religiosa en el ambiente de búsqueda espiritual de la época, favorecido por el catolicismo francés, principalmente por la filosofía de Jacques Maritain (1882-1973). Ángel Rama (1968, XXXVII) lo relaciona con el magisterio de Eduardo Dieste (1882-1954) quien introdujo a nuestro país el espiritualismo de Eugenio D’Ors y promovió

el desarrollo de la lírica religiosa, cuyos representantes serían Enrique Casaravilla Lemos, Susana Soca y Esther de Cáceres.

Otros críticos señalan como uno de los posibles antecedentes la poesía filosófica de María Eugenia Vaz Ferreira,³ pero no se detienen demasiado en el asunto, por ejemplo Bollo (1978, 191) menciona brevemente la importancia de esta poeta entre los autores religiosos del Modernismo.

María Eugenia sienta las bases para una poesía femenina posterior. Con respecto a quienes la siguieron, Ida Vitale señala a Luisa Luisi como continuadora de “la poesía filosófica y poco sensual de María Eugenia Vaz Ferreira” (1968, 331). Según Romiti dentro del sistema literario en el que se encuentra Esther de Cáceres, el de la poesía filosófica femenina, María Eugenia debe identificarse como la precursora (2015, XVI). También formarán parte del mismo Clara Silva, Sara de Ibáñez, entre otras. Con el correr del tiempo, este pequeño grupo de poetas se consolida y en sus obras aparece una mayor diversidad de estilos y temáticas.

Dentro de las autoras del 30, las obras de Clara Silva, Sara de Ibáñez y Esther de Cáceres muestran diferentes facetas del sentimiento religioso:

En Esther de Cáceres este sentimiento es siempre un canto de alabanza a Dios, un canto celebratorio, una oración fervorosa que se musita a media voz. En Clara Silva, en cambio, la experiencia religiosa es agónica, cuestionadora e intensamente ligada al sentimiento erótico, ya que Clara usa, para expresar la unión con la divinidad, el lenguaje del amor humano en la modalidad de San Juan de la Cruz; recuérdese el título y contenido de su libro **Las bodas**. En Sara de Ibáñez la experiencia religiosa adquiere otros ribetes. No se da ni celebración ni cuestionamiento de la divinidad. El suyo es un Dios oscuro, escondido, hasta podría decirse ausente. No aparece el consuelo de la oración. Sí, en cambio, se puede advertir perfectamente la presencia de un ámbito sagrado donde se inscribe la gran

³ Ver los apartados sobre María Eugenia Vaz Ferreira en el Capítulo 1 de esta Tesis.

aventura metafísica de la creación poética, donde el poeta es el héroe trágico y la poesía es su destino. La experiencia poética se puede asimilar a la experiencia mística. Podría hablarse de una mística sin religiosidad (Mántaras y Arbeleche, 1995, 94).

Graciela Mántaras (1991, 22-23) sostiene que estas poetas compartieron además un concepto sobre la poesía y el poeta, lo que colabora en la visualización de las mismas como parte de un grupo. Ellas fueron conscientes del misterio que comparten la escritura del poema y la calidad sacerdotal.

III. MARCO TEÓRICO

La poesía de Esther de Cáceres establece múltiples líneas de comunicación con disciplinas como la historia, la filosofía, las artes plásticas y la literatura. Debido al hecho de que esta Tesis se centrará en el diálogo de la obra de Esther de Cáceres con diversos artistas y filósofos, creemos que la literatura comparada y las herramientas propias de esta disciplina nos serán muy útiles. Por este motivo, resumimos algunos aspectos de la literatura comparada que nos permitirán abrir el tema a nuevos enfoques teóricos y críticos.

III.1. La literatura comparada

La literatura comparada es uno de los tantos caminos tomados por los estudios literarios. Se originó en el siglo XIX y consolidó en el siglo XX como un campo de estudio que busca hacer visibles aquellas líneas que se establecen entre el texto y otros aspectos de la cultura, incluso más allá del espacio y el tiempo en que han sido creadas. Conceptualizar y definir los límites de la literatura comparada es difícil puesto que, para hacerlo, los investigadores ponen el foco en distintas variables como el espacio, tiempo y diferentes campos del saber que se utilizan en el estudio de determinada cuestión. En este sentido, la literatura comparada abarca

diferentes niveles que Romiti identifica como:

LA PROYECCIÓN DESDE UN TEXTO hacia otros textos literarios o no literarios, pasando a través de las fronteras nacionales, lingüísticas y culturales, LA PROYECCIÓN HACIA OTROS ÁMBITOS disciplinarios metodológicos, en tanto ella carece de una definición unívoca para el estudio técnico de los textos (...) Finalmente, LA PROYECCIÓN HACIA UN HUMANISMO moderno... (1990, 9).

En lo que respecta a las consideraciones sobre las disciplinas, las definiciones marcan, de mayor o menor manera, la importancia de la interdisciplinariedad para la literatura comparada. La apertura e inclusión de otras disciplinas es considerado como un aspecto valioso en este tipo de estudios, aunque, según Guillén (1985, 13-14) la otra cara de este acercamiento a otros campos del conocimiento es que dificultaría el establecimiento de la literatura comparada como una disciplina con límites precisos. Si bien esta discusión no ha sido zanjada, la interdisciplinariedad ha permitido que los límites de la literatura comparada se hayan ampliado, incluyendo otras áreas y disciplinas que le permiten ir más allá de la búsqueda de fuentes e influencias.

Para el estudio de la obra de Esther de Cáceres, se hace necesario un abordaje que parta de los que consideramos son los pilares de su producción poética y ensayística: la filosofía de Jacques Maritain y las estructuras, simbologías y temáticas propias de la poesía mística.

Ella se encargó de señalar la importancia que tuvo Jacques Maritain, no solo para su obra sino también en su vida. Sus concepciones sobre la poesía y el poeta, así como la idea de que el verdadero arte no tiene tiempo ni espacio, influyeron ampliamente su forma de escribir poesía y de presentarse en sociedad como poeta y difusora cultural.

A su vez, el acercamiento a los estudios sobre la mística y la poesía mística se hace necesario puesto que críticos como Giselda Zani (1945), Tomás Brena (1974) y Elena Romiti (2015), han sostenido que la poesía de Esther de Cáceres se enmarca dentro de este género. Aproximarse a la mística, los místicos y sus producciones escritas es un asunto difícil, que ha sido estudiado desde diferentes puntos de vista a lo largo del tiempo.

III.2. Concepciones de Jacques Maritain sobre arte, poesía y originalidad

El arte, la poesía y el artista fueron algunos de los temas que Jacques Maritain desarrolló con amplitud en sus libros, conferencias y correspondencia.

Dada la complejidad de los planteos de Maritain, presentamos un resumen de estas ideas fundamentales, como plataforma teórica y paso previo al estudio de la obra de Esther de Cáceres.

III.2.1. El arte, la poesía y el artista

En el primer capítulo de su libro *La Poesía y el Arte*, Jacques Maritain define estos dos conceptos, mostrando las relaciones entre ellos y a la vez, diferenciándolos:

Por arte entiendo la actividad de creación o producción del espíritu humano. Por poesía no entiendo ese arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y más primario: el de intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación (...) En este sentido la poesía es la vida secreta de todas y cada una de las artes;

poesía es, pues, otro nombre de aquello que Platón designó como *mousikè*⁴ (1955, 13).

Este tipo de definición permite a Cornelia Tsakiridou (2013, 143- 144) afirmar que el acto creador nunca podrá ser comprendido en su totalidad. Quien se enfrente a una obra de arte no será capaz de entender la experiencia de forma completa ni tampoco podrá limitarla con explicaciones porque algo siempre se escapará:

Las intuiciones formativas que definen el proceso creativo pueden “expresarse completamente solo en el trabajo”, pero una vez allí, continúan su vida interior. La única diferencia es que ahora existen como cantan. La “profundidad espiritual” de la obra no es una realidad estética sino semántica. Caracterizado por “una apertura infinita a la riqueza del ser” informado “con horizontes infinitos” y desbordante de significados, el objeto de arte existe en un estado de ruptura expresiva.

Con estas ideas, Maritain está abriendo la obra de arte a la polisemia y el relativismo no calificados. Expresivamente explosivo, el objeto de arte no está confinado por la forma, incapaz de contener su propio sentido y descansar en su propia realidad⁵ (2013, 144).

El poema no debe entenderse como un medio para comunicar sino un fin en sí mismo. Sin embargo, debido a un “efecto de superabundancia” (Bustos, 1969, 14) el poeta puede transmitir la intuición poética, que toma una significación más amplia y diversa:

⁴ Según establece Platón en *La República*, la *mousiké* (música) era el género integrado por el texto, la armonía y el ritmo. La música, junto con la filosofía y las matemáticas, funcionaban como mediadoras entre este mundo y el de las ideas.

⁵ “The formative intuitions that define the creative process can be “fully expressed only in the work,” but once there, they continue their interior life. The only difference is that they now exist as sings. The work’s “spiritual depth” is not an aesthetic reality but a semantic one. Characterized by “an infinite openness to the richness of being” informed “with infinite horizons” and overflowing with meanings, the art object exists in a state of expressive rupture. With these ideas, Maritain is opening the work of art to unqualified polysemy and relativism. Expressively explosive, the art object is unconfined by form, incapable of containing its own sense and resting in its own reality.” (2013, 144. Traducción nuestra).

El efecto propio de la acción consiste en transferir el conocimiento poético desde el plano o estado original de este —donde las cosas y el yo son aprehendidos por modo indivisible conjuntamente a través de la emoción y de la oscuridad— a un plano o estado más universal y objetivo, donde el conocimiento creador no puede aún existir, a buen seguro, en la condición de razón conceptual y lógica (el conocimiento creador existe en la condición de acción), mas donde se ha liberado de la noche —esa noche fecunda y creadora— de la subjetividad. En cierto modo, nos encontramos allí frente a un proceso de relativa despersonalización. Ya no se trata de una expresión del conocimiento poético y de la emoción creadora en su estado puro y original, como el sentido poético; trátase ahora de un impulso o movimiento en la emoción creadora que, perdiendo su estado original, se objetiva en cierta medida. (Maritain, 1955, 413- 414).

Un concepto clave para comprender sus ideas sobre la poesía, es el de intuición poética. En el libro *La Poesía y el Arte* la define diciendo:

...aparte del proceso que tiende a lograr el conocimiento por medio de los conceptos y de las ideas abstractas, [hay] algo preconceptual o no conceptual que está, ello no obstante, en un estado de definida impulsión intelectual. No se trata, por ende, de un mero camino para llegar al concepto (...) sino de otra clase de germen que no tiende a formar un concepto, que ya es una forma intelectual o un acto plenamente determinado, si bien está envuelto en la noche del inconsciente espiritual. Dicho con otras palabras, trátase de un conocimiento real, si bien de un conocimiento no conceptual. (1955, 141).

La naturaleza de la poesía “está ligada al movimiento del arte que lucha por producir algo” (Bustos, 1969, 10) pero no cualquier cosa: “El arte persigue su analogía con lo sobrenatural.” (Maritain, 1945, 31) a través de la imitación de la obra de Dios, que no debe buscar la confusión entre el objeto que se pretende copiar y la obra de arte (Maritain, 1955, 267).

Maritain presenta el concepto aristotélico del arte imitando la naturaleza,⁶ explicándolo no como el sometimiento del artista a la forma, sino viéndola como una entelequia. De esta manera plantea su rechazo al naturalismo (Schloesser, 2005, 151).

Mediante su obra, el artista busca “hacer, componer o construir, y esto conforme a las leyes del mismo objeto que hay que poner en el ser (navío, casa, tapiz, tela, coloreada o bloques tallado). Esta exigencia de su concepto genérico prima en él; y darle por objeto esencial la representación de lo real, es destruirlo” (Maritain, 1945, 74). La obra de arte nace de lo que el artista hace con aquello que la naturaleza le inspira, no de quien pretende calcarla. El producto de esa inspiración será bello si el artista consigue “la expresión o la manifestación, en una obra convenientemente proporcionada, de cierto principio secreto de inteligibilidad que resplandece. En eso radica *el gozo de la imitación* en el arte. Es también lo que da al arte su valor de *universalidad*” (Maritain, 1945, 77- 78).

La poesía es fruto de la totalidad del hombre, de todas sus partes como son la inteligencia, la imaginación, sus sentidos y sentimientos. El artista nunca debe dejar de lado aquello que lo hace humano:

Exigirle a nuestro arte que sea el arte en estado puro, libertándolo, de hecho, de todas sus condiciones de existencia en el sujeto humano, es querer usurpar para él la aseidad de Dios.⁷ Exigirle que tienda al arte puro (...) sin rechazar las servidumbres de su condición humana, sino más bien sacando partido de ellas sin cesar, y tirando de sus lazos creados hasta el extremo límite de elasticidad, es

⁶ Para Aristóteles (*Poética*), la imitación de la naturaleza es la esencia del arte. Es la comparación con el referente, pero de la que deriva un producto original: la obra de arte, el producto de la actividad del artista, quien utiliza diversos medios como el ritmo, el lenguaje y la armonía (1447a). Las artes son la imitación de hechos o elementos de la realidad a través del uso de medios diversos como la pintura o la palabra. La exactitud en la imitación produce disfrute en la medida en que el observador pueda identificar el objeto y establecer la relación entre ambos.

⁷ Aseidad: “Del latín *aseitas*, la característica de un ser que existe en y por sí mismo, sin derivar su existencia ni depender de otro ser alguno.” (J.L. González 46)

exigirle que realice mejor su espiritualidad radical (Maritain, 1945, 16).

El filósofo francés también se detiene en la relación que debe formarse entre el artista y la obra de arte que produce, señalando cuál es el lugar de cada uno. El rol del artista en la sociedad no es el de admirador de su obra, nunca debe colocarse en el centro buscando ser destacado sobre otros. El poeta no es un dios y su obra no es una creación divina (Maritain, 1945, 51).

III.2.2. Lo eterno y lo moderno

La posición de Maritain sobre el arte y el artista deriva de sus ideas sobre el arte moderno, la modernidad y lo eterno. El lugar del artista en el mundo es el de un ser humano, como lo han sido otros antes que él y lo serán después, una concepción que lo ubica como parte de una línea que atraviesa el tiempo. El filósofo francés resalta lo atemporal de la verdad, en este caso, aludiendo a su puesta en valor del pensamiento Tomista en pleno siglo XX:

Confrontados con la sucesión de las hipótesis científicas, algunas mentes se sorprenden que alguien pueda encontrar hoy día inspiración en los principios metafísicos reconocidos por Aristóteles y santo Tomás, enraizados en la herencia intelectual más vieja de la raza humana. Mi respuesta es que el teléfono y la radio no impiden que el hombre tenga dos brazos, dos piernas y dos pulmones, ni que se enamore y busque la felicidad como hicieron sus antepasados. Además, la verdad no reconoce criterios cronológicos, y el arte del filósofo no debe ser confundido con el arte de los diseñadores de las modas (Maritain, s/d).

Lo eterno y lo temporal se convierten en temas fundamentales en su obra y esto lo enfrenta con los ideales de la Modernidad. En este sentido utilizó el término “antimoderno” que no refiere a una vuelta atrás (lo premoderno) sino a una postura que supera lo moderno, yendo más allá de lo cronológico (ultramoderno) (Maritain en Viotto, s/d, 1). Antoine Compagnon explica el término antimoderno como “una

reacción, una resistencia al modernismo, al mundo moderno, al culto del progreso, al bergsonismo tanto como al positivismo. Significaba la duda, la ambivalencia, la nostalgia, mucho más todavía que un rechazo puro y simple” (2007, 14).

La crítica del filósofo francés a lo moderno abarca todos aquellos aspectos que según él lo definen como el capitalismo y el individualismo, que en el arte se manifiesta en el culto a la fama (Grace, 2011, 102).

Maritain plantea que, tanto en la vida como en el arte, el hombre debe volver sus ojos a la verdad, defendida por el catolicismo. Este puede ser definido como “antimoderno” pues permanece aferrado a las tradiciones, es ahistórico. Y en este sentido es “ultramoderno” porque pertenece tanto al pasado como al presente y mantiene su esencia y su forma incambiada (Schloesser, 2005, 164- 165).

III.3. Sobre la poesía mística

La última edición del diccionario de la Real Academia Española define la palabra “mística” como la “Parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus”, también es la “Experiencia de lo divino” y la “Expresión literaria de esta experiencia.”. Sobre la variante “místico” dice “Que incluye misterio o razón oculta”, la persona “Que se dedica a la vida espiritual” o “Que escribe mística”.

Afnil Hernández Villalba explica que la idea de lo místico ya se encontraba en las obras de los griegos Heródoto y Esquilo. El término deriva de la raíz griega *μν* presente en el verbo “cerrar”, “enceguecer” pero también en la palabra “misterio” (2011, 12-13)

En estas conceptualizaciones se resumen los aspectos más importantes de la mística: el misterio, la vida espiritual, la experiencia de lo divino y la búsqueda de un medio efectivo para comunicar estas vivencias.

Vicente Fatone define la mística a partir de su rasgo más característico: la de ser pura experiencia (1963, 5). A esto se refiere Santa Teresa de Jesús cuando dice en *La Vida*: “el Señor me ha enseñado por experiencia” (1995, 64).

Esta se define como el conocimiento personal de elementos concretos que forman parte del mundo. Quien la experimenta debe ser consciente de que lo hace, “Porque para el misticismo cualquier grado de contemplación presupone una voluntad.” (Serrano Plaja, 1946, 14). Ángel María García Ordás califica la experiencia mística como la “acción de Dios en el alma” (2011, 33), “Un contacto de persona a persona, entre Dios y el hombre” (2011, 41). Es libre de todo razonamiento y reflexión, el místico solo debe entregarse a ella (2011, 34).

Helmut Hatzfeld nos acerca a la experiencia del místico haciendo mención a las tres “vías” que el alma debe recorrer para alcanzar la unión mística: “Así, el misticismo o contemplación es un progreso espiritual, un movimiento siempre ascendente, pero en olas en las que las inferiores representan en todos los niveles fases pasivas-purgativas, y las más altas representan primero las etapas iluminativas y después las unitivas en el sentido propio de la palabra” (1955, 13-14). De esta forma consigue acercarse a “una realidad superior e inefable que la trasciende, realidad que a pesar de ser contemplada por el místico permanece desconocida a sus facultades” (Sosa López, 1954, 11).

El místico la vivencia de diversas maneras, sin que sea necesario, para que se la considere como tal, la presencia de fenómenos fuera de lo común o difíciles de comunicar. Sobre este punto dice Fatone: “La experiencia mística es, como toda experiencia, incommunicable, pero no imparticipable (...) Como experiencia, la mística prescinde de explicaciones, aunque pueda tolerarlas; pero éstas no son ya explicaciones místicas sino explicaciones de la mística” (1963, 5).

Esto último ha sido considerado como un problema por los estudiosos, en el sentido de que hace dudar sobre la “verdad” o “realidad” de lo experimentado.

Muchas veces este aspecto conduce a que las autoridades religiosas separen y acusen a los místicos de ir contra la religión que profesan.

Algunos autores se han detenido en las similitudes y diferencias entre el poeta y el místico. Hatzfeld resume las ideas de Bremond y Maritain al respecto, diciendo que místico y poeta tienen experiencias similares en el sentido de que ambos “buscan a tientas por la oscuridad lo que no pueden producir por sí mismos; después, en un instante, reciben una “iluminación” que les hace aprehender intuitivamente, no analíticamente, una realidad oculta para el hombre corriente.” (1955, 14-15). A pesar de los puntos de contacto, Hatzfeld se detiene en lo que distingue ambas experiencias:

La realidad del místico es Dios; la realidad del poeta es lo humano o lo divino en un sentido general, en cuanto se presenta como un misterio que hay que aprehender o como un problema que hay que analizar. La aprehensión del místico es significativa en sí misma; consiste en su primer contacto con el estado contemplativo, que le sume más profundamente en el apartamiento y el retiro. Puede o no el místico intentar comunicar su experiencia a otros escribiendo sobre ella... (1955, 15).

Uno de los medios para mostrarla será a través de la poesía, definida como “...un entramado simbólico polisémico sobre el que se deberá trabajar con mucho cuidado, pues en él se manifestará la puerta de acceso para perpetrar lo que vivió” (Hernández Villalba, 2011, 15- 16).

Hatzfeld señala que el poeta místico cumple con la función de retener lo más posible de la experiencia de Dios y trasladarla a su obra poética (1955, 15). Emilio Sosa López completa esta idea:

Esta memoración de momentos inexpresables entraña una representación de carácter analógico de lo que es, en su ámbito cerrado, la experiencia mística. Es decir que tanto en poesía como en mística, experiencia de lo inefable y

expresión de esa experiencia forman dos modos irremplazables de un proceso que aspira a la objetividad (1954, 15).

Los motivos para la elección del género lírico derivan de sus particularidades. Según Hernández Villalba la poesía permite mostrar una experiencia individual y puramente emotiva, fuera de la racionalidad, brindando los medios para expresar de una forma propia la vivencia (2011, 15-16). Sosa López llama la atención sobre la importancia de la elección de las palabras:

A través de la búsqueda de su palabra, el poeta consigue penetrar un mundo externo que, al serle revelado en su totalidad temporal, ensancha su conciencia creadora, llevándolo a un estado de plenitud. Lo que expresa el poeta es esa plenitud. Pero a través de ella, también toma contacto con un ser no personal, con un Yo que no es ya el suyo y en el cual queda inmerso. Ese Yo es otro. Indudablemente hay aquí un estado de enajenación (1954, 16).

La comunicación de la experiencia mística solo puede hacerse si se deja de lado el lenguaje común. Juan Martín Velasco explica cómo el lenguaje místico se diferencia de cualquier otro por ser la forma de transmitir una vivencia individual con ese Dios que la ha permitido, aunque la mayoría de los poetas sientan que no es suficiente o la crean imposible de comunicar:

El lenguaje de los místicos añade a estos aspectos el evocar la experiencia, y esto significa no sólo describirla desde fuera sino hacerla aflorar a la conciencia, asumirla como verdadera, reconociéndose en ella y comprometiéndose a dar cuenta de su verdad. Por eso es tan frecuente que el místico manifieste sufrimiento por no haber logrado decir todo lo que ha vivido, y preocupación porque pueda no ser comprendido por quien asista a su descripción sin tomar parte en la experiencia. Esa asunción de la experiencia supone, además, ratificar todas sus exigencias y aceptar todas sus implicaciones (2003, 58).

Es un lenguaje concreto, descriptivo y pretende mostrar, por distintos

medios (por ejemplo, los símbolos) la experiencia mística. Con respecto a los símbolos usados en esta poesía dice Velasco:

(...) pueden estar «tomados», en la materialidad de sus significantes, del cosmos, sus elementos y sus fenómenos naturales más próximos a la experiencia humana: agua, fuego, viento, luz, noche; pueden basarse en experiencias humanas fundamentales: vida, nacimiento, y en los efectos o sentimientos que comportan: amor, muerte, gozo, tristeza. Casi siempre tienen su raíz más profunda en la toma de conciencia de sí mismo a través de la propia condición corporal como eje que determina el origen de la orientación: alto, bajo, profundo; del movimiento: entrar, salir, subir, bajar; y, por debajo de todas ellas, como raíz de todas las desproporciones, la que emerge en la conciencia de ser y ser éste, ser así, es decir, en la conciencia de la infinitud realizada bajo formas incurablemente finitas (2003, 60).

El mismo autor caracteriza el lenguaje místico como transgresor porque fuerza el significado de las palabras al máximo, así como las transforma en símbolos. De ahí el uso de metáforas muy ricas, llamativas, que continuamente cambian de sentido, además de la antítesis y la paradoja.

En la poesía mística, es posible observar el uso de la forma “autoimplicativa”:

(...) ya que el sujeto entra en juego en su enunciado: una frase que expresa la alegría supone que el sujeto experimenta la alegría. Todo acto de lenguaje tiene algo de autoimplicativo en cuanto quien hace una afirmación se compromete de alguna manera con la verdad de lo que enuncia. Pero los actos expresivos de lenguaje comprometen al sujeto en su propia subjetividad, en su propio estatuto existencial. El lenguaje de los místicos, expresión de una experiencia interior, pertenece al tipo de los lenguajes autoimplicativos (Velasco, 2003, 57).

Siguiendo en este sentido, también se caracteriza al lenguaje místico por ser testimonial, puesto que el poeta ha tenido una experiencia que debe contar. Como

el único testigo, se convierte también en la autoridad. Esta radica “...en la calidad de vida de la persona que da ese testimonio, y en la calidad de la relación o experiencia a que se refiere. Pero tiene también su reflejo en el lenguaje mismo. La credibilidad debe, pues, estar inscrita en el mismo lenguaje” (Velasco, 2003, 58) de ahí la importancia de seleccionar las palabras correctas.

IV. ESTHER DE CÁCERES

En el siguiente apartado, presentaremos algunos aspectos fundamentales para el estudio de Esther de Cáceres como son su biografía, las características más importantes de su obra poética y una breve descripción de su Colección, custodiada en la Biblioteca Nacional de Uruguay.

A pesar de que la autora expresó que su obra, al igual que cualquier otra, debía ser leída manteniendo distancia de la biografía, se hace necesario mencionar algunos aspectos de su vida para comprender su obra, a su vez que permite ubicarla en el panorama de la sociedad montevideana, teniendo en cuenta las importantes relaciones que estableció con instituciones y personalidades de la cultura.

Acercarnos a su vastísima obra poética, posibilita que conozcamos las características que la vuelven tan inusual dentro de nuestras letras. Desde este punto, podemos comenzar a reflexionar sobre la originalidad y las influencias, centrales en nuestra Tesis.

La correspondencia permite conocer, con mayor profundidad, hechos y circunstancias que en las biografías se mencionan brevemente y que resultan fundamentales, principalmente cuando se quiere establecer cuán estrechas fueron las relaciones entre la poeta y distintas personalidades del arte y la cultura, además de darnos una idea clara de la diversidad de ámbitos donde desarrolló su carrera.

IV.1. Aspectos biográficos

Ah! Me olvidaba de lo biográfico. Todavía no sé qué datos pueden tener importancia para nadie. Tengo treinta y cinco años, y las cosas importantes de mi vida han sido y son: estudiar Medicina, trabajar en clínicas, dictar la Cátedra de Lectura en el Instituto normal y en el Instituto de Estudios Superiores, dictar cursos de Literatura en la Universidad... —Escuchar música— sobre todo la de Bach y la del mar, y los cantos de los grandes creadores, desde David...— Recoger la voz de mis amigos poetas: Parra del Riego, María Eugenia Vaz Ferreira, Basso Maglio, y otros que me han ayudado noblemente para mi vida y mi canto... — Sentir la fraternidad más viva— en el tono, por ejemplo, de Maritain... Confiar en que el mundo se salvará por la Libertad y la Fe. Y que la Poesía vive también de esos dos fuegos puros y tremendos... Vivir en adoración y en agonía... Pero todo esto ¿es acaso interesante para alguien más que para mí?... vale (Carta a Julio J. Casal en Larre Borges, 2008, 104).

Con estos dos breves párrafos resumía su vida Esther de Cáceres, atendiendo al pedido de Casal. Su falta de interés por las anécdotas de vida y la defensa de su intimidad, vuelven la redacción de su biografía un desafío. Por eso solo encontramos breves reseñas que reúnen los datos más importantes y cuya lectura despierta dudas por la cantidad de omisiones.

Sabemos que María Ester Correch⁸ (nombre que figura en su partida de nacimiento y otros documentos)⁹ nació el 4 de setiembre de 1903, en Montevideo. Era hija de Ana Correch, madre soltera:

Esther fue hija natural de una Señorita Correch, que tuvo relaciones con su novio y, cuando creía que se iba a casar, el novio se fue a Europa y la dejó. Su madre dijo que ella

⁸ Debido a que la autora firmó toda su obra con el nombre de Esther de Cáceres y que de esta forma se refirieron a ella sus amigos y aquellos que estudiaron su obra, optamos por usar este nombre en la Tesis. Sobre la identidad y el nombre se profundizará en el Capítulo 2.

⁹ Ver Anexos 1 y 2.

tomaba las riendas de la vida y que no iba a hacer nada por abandonar al hijo que estaba esperando. En aquella época debe haber sido socialmente muy duro. (Beltramelli. García, 2006).

Vivió parte de su infancia en casa de su abuelo, ubicada en la calle Canelones y Julio Herrera y Obes. Pedro Correch, abuelo de Esther, fue un renombrado grabador, medallista y orfebre, ganador de premios nacionales e internacionales (Fernández Saldana, 1945, 349-350). Según varios testimonios, de él adquirió el gusto por el arte y las letras:

Relataba con evocadora ternura, sus recuerdos de infancia en los que destacaba la figura del abuelo orfebre —Pedro Correch— y junto al cual corrieron sus años hasta la adolescencia. Recordaba cómo, en su taller, mirándolo manejar buriles, crisoles y precisos dibujos, había aprendido el respeto al oficio, el acendrado amor por la belleza y el encanto de “los medios pobres”. “Tenía un estilo de santidad —decía— cuyo recuerdo me ha apoyado toda la vida, recibéndolo como una gran lección de virtud” (Moratorio, 1975).

En algún momento que no se ha podido precisar, la familia se trasladó a Pando (Beltramelli. García, 2006). Posiblemente regresaron a Montevideo cuando Esther comenzó a estudiar en la Universidad de Mujeres,¹⁰ pero tampoco consta la fecha. En ese centro de estudios, fue alumna de María Eugenia Vaz Ferreira, poeta de quien recibió una gran influencia.¹¹

¹⁰ “Otro campo donde se registraron logros masivos para las mujeres fue el de la educación. Con la creación de la llamada Universidad de Mujeres, en 1912, se abrió el camino de la enseñanza media y superior a un creciente alumnado femenino. La resistencia de los padres a enviar a sus hijas al liceo junto a los varones, había impedido hasta entonces a la mayor parte de las jóvenes continuar sus estudios luego de finalizar la escuela. Para 1930 ya varias generaciones de mujeres habían egresado de la enseñanza secundaria, y había aumentado también el número de egresadas de la Universidad” (Rodríguez Villamil, 2004, 119).

¹¹ Para más datos, ver los apartados sobre María Eugenia Vaz Ferreira en el Capítulo 1 de esta Tesis.

Ingresó a la carrera de Medicina, recibiendo el apoyo de su tío, el doctor Luis Correch¹² (Romiti, 2015, XLI). Allí cursó estudios junto a Gonzalo Cáceres,¹³ por intermedio de quien conocería a Alfredo Cáceres,¹⁴ su marido desde 1927. A partir de ese momento, sustituyó el apellido de su abuelo por el de su marido, pasando a ser en la vida pública, Esther de Cáceres.

Esther y Alfredo compartieron múltiples intereses, como por ejemplo el arte y la literatura, formando parte de los mismos grupos de estudio y asociaciones. Así y todo, se daban la suficiente libertad para llevar adelante actividades por su cuenta, un aspecto sobre el que se detiene Larre Borges:

Cecilia Meireles al despedirse, llama en una carta al Doctor Cáceres, “el hombre que deja ser libre a su mujer”. Esa casi broma, puede ser una llamada de atención a cierta inercia crítica por la que hemos asumido que las poetas uruguayas que adoptaron el apellido de sus esposos fueron especímenes sumisos a un orden patriarcal. Con su título de médica, sus responsabilidades culturales y académicas, sus iniciativas para fundar centros y museos, el caso de Esther de Cáceres amerita una revisión que no se detenga en los prejuicios de los nombres. Acaso alcanzó libertad y autonomía al eludir el previsible y convencional papel de musa, de seductora, de “fémica” puesta en lo alto, optando en cambio por la horizontalidad fraterna (2008, 98).

De Cáceres se recibió de doctora en medicina el 27 de noviembre de 1929¹⁵ y desempeñó su función en diversas instituciones públicas, como Médica Inspectora en el Asilo Dámaso Larrañaga desde 1929, el Hospital Maciel y la Intendencia Municipal de Montevideo a partir de 1946 (Romiti, 2015, XLI). Desde el inicio la medicina y la poesía fueron actividades que desarrolló en paralelo:

¹² El Dr. Luis Correch fue el primer director del Hospital de Pando, en ese entonces Centro Auxiliar.

¹³ Gonzalo Cáceres Cardona (1905- 1973) Médico Psiquiatra.

¹⁴ Alfredo María Cáceres Cardona (Soriano, 1 junio 1900- Montevideo, 10 marzo 1970) hijo de Alfredo Cáceres y Palmira Cardona. Reconocido médico psiquiatra.

¹⁵ Arsinoe Moratorio dice que egresó en 1930 (1946, 54).

En lo que respecta a su profesión, manifiesta su interés, desde el punto de vista científico y humano: resolvió limitar su ejercicio al trabajo de Clínica, renunciando al estrictamente profesional e interesado, si bien siente que no podrá abandonar nunca el estudio de la Medicina y el ambiente hospitalario, a cuya existencia debe mucho de lo que más cuenta en su espíritu y su obra (Moratorio, 1946, 54).

Su primer libro *Las ínsulas extrañas* (1929) fue publicado por la editorial La Brasa en Santiago del Estero (Argentina) el mismo año que recibió su título de médica. El dueño de la editorial, Bernardo Canal Feijóo,¹⁶ parece haber visto su potencial y decidió publicar el pequeño volumen, lo que le permitió ser descubierta como poeta por la sociedad montevideana. El buen recibimiento de su obra, aunque se haya dado entre el grupo íntimo, parece haberla sorprendido, como explica en carta al mismo Canal Feijóo: “El hecho es que las pocas personas a quien regalé ejemplares —las únicas que de veras me interesaban— hicieron cierto ambiente, intensificado todavía por el carácter novelero de esta gente de aldea.” (De Cáceres. Carta a Canal Feijóo. Montevideo, 18 de marzo de 1929).¹⁷ Así y todo, sabemos que su interés por la literatura y el arte es anterior, se remonta a su infancia en casa de su abuelo,¹⁸ y comienza a desarrollarse a partir de su integración a la “Asociación Teseo”,¹⁹ en 1925, junto con Eduardo Dieste, Justino Zavala Muniz, Fernando Pereda, Giselda Zani y Adolfo Pastor. Algunos de los integrantes de esta

¹⁶ Bernardo Canal Feijóo (1897- 1982). Abogado, poeta, dramaturgo y ensayista. Presidente de la Academia Argentina de Letras desde 1980.

¹⁷ Las cartas de Esther de Cáceres a Bernardo Canal Feijóo se custodian en Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la República Argentina, Departamento de Archivos, Fondo Bernardo Canal Feijóo (AR-BNMM-ARCH- BCF).

¹⁸ “Esther escribió muy tempranamente. Escribía versos desde niña, parece, pero esos versos, que traté de recuperar a través de la madre y a través del tío, se perdieron... Vivían en Pando y cuando se mudaron a Montevideo parece que fue como que pasara un ciclón y se perdió todo lo que ella escribió de niña. Además creo que ella debe haber roto cosas con las cuales después no estaba de acuerdo” (Beltramelli. García, 2006).

¹⁹ Según Gabriel Peluffo Linari, las peñas de la década del veinte, herederas de las del 900, ejercieron su influencia sobre los artistas jóvenes que daban a conocer sus primeras obras y a destacarse. “Teseo”, agrupada en torno a Eduardo Dieste, la “Casa del Estudiante” de Mercedes Pinto y la peña que se reunía en el café Ateneo, congregaba a pintores y escritores quienes mostraban y discutían sus obras (1999, 78-79).

Asociación fueron una presencia constante en su vida, principalmente Eduardo Dieste y su familia, con quienes mantuvo una estrecha amistad hasta el final.

Al grupo “Teseo” le correspondió una revista del mismo nombre, publicada por Eduardo Dieste, entre 1923 y 1928. A partir de setiembre de 1937, el proyecto continuó también bajo la dirección de Dieste y con el nombre de *Reuniones de estudio* (Oviedo, 1992, 235). *Teseo* y *Reuniones de estudio* sirvieron para formar estrechos vínculos entre los artistas de la llamada Generación del 17 o del 20 y los jóvenes del Centenario. Esther de Cáceres es un ejemplo sólido de esa unión intergeneracional, como lo señala Real de Azúa:

La autora de “Los Cielos” ha sido, sin duda, la más persistente continuadora de Dieste y el eco principal de su memoria, pero también deben mencionarse junto a ella, en el pequeño grupo de los veinte, a Justino Zavala Muniz, a Fernando Pereda, a Giselda Zani, a Adolfo Pastor y aun a otros (1964, Tomo I, 142).

Los grupos de estudio, discusión y difusión cultural fueron una constante en su vida. En 1938, el matrimonio Cáceres se mudó al último piso del Edificio Rex (18 de Julio esquina Julio Herrera y Obes, a pocas cuadras de la casa de su infancia). Allí se llevaron a cabo innumerables reuniones de las que participaron Francisco Espínola, Carmelo de Arzadun,²⁰ Amalia Nieto y Felisberto Hernández, entre otros:

Siempre estaban Paco Espínola, Esther, Basso Magglio (el poeta sobre el que Esther escribió un trabajo muy importante), Ramón Rodríguez. De pronto el evangelio daba lugar a una conversación más social, política, más socialista, y ahí se daban discusiones muy interesantes. A veces, muy pocas, estaba Vaz Ferreira, el viejo, Carlos. Porque Carlitos era muy amigo, aquí a mi casa venía muy seguido (Beltramelli. García, 2006).

²⁰ El pintor retrató a Esther de Cáceres en 1948.

Este apartamento no solo fue un centro cultural durante varias décadas, sino también el refugio de escritores y pintores que, por distintas circunstancias, no encontraban dónde vivir. Sabemos que Felisberto Hernández²¹ y el pintor Raúl Javier Cabrera “Cabrerita” vivieron allí, según escribe Alejandro Michelena en la nota “Los Cáceres, Cabrerita, y la magia de la torre del Rex”. Otro de sus grupos era el que se reunía los miércoles en el restaurante El Águila, donde almorzaba con Carlos Vaz Ferreira, Crispo Acosta y Eduardo Dieste:

Y Vaz Ferreira se encontraba a menudo con Esther y con algún amigo en aquel restorán al lado del Teatro Solís, El Águila. Allí almorzaban, en general los miércoles, Esther, Vaz Ferreira y Eduardo Dieste, Eladio o Enrique, el más viejo de los Dieste. (Beltramelli. García, 2006).

Fue integrante del grupo “Arte y Cultura Popular”,²² siendo la conferencista que más veces habló frente a la concurrencia del Paraninfo de la Universidad, lo que nunca atentó contra la calidad de sus propuestas (Bayce, 1987, 57). También participó de las reuniones en el apartamento 741 del Palacio Salvo, hogar de María V. de Muller (Bayce, 1987, 97). Todo esto la convirtió en “parte intrínseca de la cultura de nuestro país”, como afirma Clara Silva en su artículo “Valoración de Esther de Cáceres”.

Un párrafo escrito por Orfila Bardesio, señala la variedad de actividades llevadas adelante por Esther de Cáceres y muestra su importancia en el desarrollo de nuestra cultura:

El generoso interés de servir en la mesa del pueblo el manjar sustancial de los valores a que tiene derecho, la llevó a

²¹ Según Walter Rela, Felisberto vivió con los Cáceres en el año 1929 (2002, 21).

²² “Arte y Cultura Popular” fue fundada por María V. de Muller, aunque a partir de 1937 dependería del Ministerio de Instrucción Pública. Funcionó desde sus comienzos (1932) hasta su cierre (1946) en el Paraninfo de la Universidad de la República. Se reconoce a esta institución como un elemento importante en el fomento y la difusión de la cultura nacional e internacional en el país. Su cometido era el de acercar las artes, principalmente la literatura y la música, tanto a aquellos que se acercaban al Paraninfo para disfrutar de las conferencias gratuitas como a todas las personas del territorio nacional que escuchaban las audiciones a través del SODRE (Bayce, 1987, 9-18).

integrar jurados, promover ediciones de libros, dictar clases de literatura y de lectura, a la cátedra de Composición Literaria en la Facultad de Humanidades, a dar innumerables conferencias, a publicar trabajos críticos y semblanzas, a integrar la UNESCO, Amigos del Arte, la Academia Nacional de Letras, a viajar por Europa, Oriente Medio, EE.UU., América Latina; a presidir la Asociación de Estudiantes Católicos, a colaborar en revistas como *Kyrios*, a editar sus libros, a fundar y a sostener el Museo Torres García; a una actividad cultural, en fin, incesantemente fecunda y eficaz, que desarrolló hasta el último día de su vida (Bardesio, 1971, s/d).

La colección de la poeta, custodiada por la Biblioteca Nacional de Uruguay, trasluce un gran despliegue de energía y el interés por participar activamente en un gran número de actividades, lo que se puede apreciar fácilmente leyendo las cartas que recibió, los borradores de artículos y conferencias que escribió, además de los planes de cursos. Su empeño por mantener y propiciar vínculos entre los intelectuales nacionales e internacionales —de lo que da cuenta su vastísima correspondencia—²³ la coloca en un lugar destacado como promotora, agente cultural y difusora “...de las obras de arte en que ella veía —con certera intuición— un sello de eternidad” (Fernández, 1972).²⁴

Su concepción de que la literatura y las artes plásticas comparten aspectos fundamentales, la llevó a trabajar con Joaquín Torres García en una edición del libro *Cruz y Éxtasis de la Pasión* (1937- 1939) y también difundir el pensamiento y la producción artística del pintor. Dictó conferencias e integró la Asociación de Amigos Torres García, promoviendo el conocimiento de su obra a partir del contacto con museos del exterior.

²³ La correspondencia recibida por Esther de Cáceres se encuentra en la Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Ver apartado IV.3. en esta Tesis.

²⁴ Amir Hamed llama la atención sobre un “fenómeno epocal en Hispanoamérica” (1996, 51) refiriéndose al importante papel que tuvieron algunas mujeres de este período en la difusión y promoción de la cultura. Entre ellas destaca a Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y Susana Soca.

Ocupó diversos cargos, por ejemplo, fue presidenta de la Asociación de Estudiantes y Profesionales Católicos. En 1961 ingresó a la Academia Nacional de Letras, de la que fue su primera secretaria mujer, actuando como representante en Congresos Internacionales. También fue Agregada Cultural de la Embajada Uruguay en Washington en el año 1962.²⁵

A partir de 1932²⁶ comenzó a trabajar en Educación Secundaria y Preparatorios, como ayudante de Osvaldo Crispo Acosta (Lauxar) en el Preparatorio de Medicina. Sobre sus clases, dijo su alumno Hyalmar Blixen en su nota “Esther de Cáceres, una presencia imborrable”:

... el caso es que desde que la conocí, a mediados de la década del 30 y tal vez un poco antes, ya era ayudante de clase en la Cátedra de Osvaldo Crispo Acosta (Lauxar). Durante dos años tuve la suerte de escuchar las clases de ambos, tan diferentes en técnica, gusto estético y espíritu, tan personales los dos, tan ricos en cantidad de elevados conceptos; las de Crispo, eruditas, contundentes, llenas de notable claridad y de concisión; las de Esther se manifestaban en algo así como un fino estado brumosamente musical dado al tema a tratar, un delicado manantial sugeridor de bellezas e intuiciones (1989, s/d).

Además, fue docente en el Instituto Normal y del Instituto de Estudios Superiores, donde dictó cursos anuales sobre diversos escritores y filósofos (Moratorio, 1946, 55-56). Desde julio de 1962 ejerció como profesora de Estética y Composición Literaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias.

²⁵ Según consta en un recorte de periódico sin ningún dato (Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional. Carpeta Impresos) y en carta a Jacques Maritain (Saint Jacques, 1962). Si bien se la nombró en el cargo, no queda claro si lo ejerció debido a la enfermedad que cursaba en el momento.

²⁶ Según la nota “Sobre una experiencia poética”. *La Mañana*, s/d. Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Carpeta Impresos.

Recibió el Premio Nacional de Literatura en los años 1933, 1934 y 1941. En 1946 el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social del Uruguay²⁷ le otorgó la Medalla de Oro de Remuneración artística al conjunto de su producción, según consta en el artículo “Honrosa distinción a la Doctora Esther de Cáceres” de *El Bien Público* (1946).

Suspendió todas sus actividades durante cuatro años (1945-1948) cuando se mudó a Europa con Alfredo Cáceres (Romiti, 2015, XLII). Según consta en el artículo “Van a Europa los Doctores Alfredo y Esther de Cáceres”, el primero fue enviado en misión oficial de estudio por el Ministerio de Salud Pública y el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal, mientras que Esther ganó una beca de la Facultad de Humanidades para estudiar literatura y problemas de la enseñanza. En ese tiempo, estudió en la Sorbona,²⁸ además se interesó por la medicina y el funcionamiento de los hospitales en distintos países.

El domingo 12 de junio de 1949 en Soisy, conoció personalmente a Jacques Maritain, un hecho que marcó su vida para siempre.²⁹ Esther de Cáceres se convirtió en su principal difusora en Uruguay, a través de la fundación del Centro Maritain o Grupo de Estudios Maritanistas y de los artículos y conferencias que dictó sobre su obra. Mantuvo con él una extensa correspondencia, además de colaborar en la traducción del libro *El campesino del Garona* y prologar la edición al español del *Diario de Raïssa*.³⁰

La fe católica identificó a Esther de Cáceres dentro del panorama de la cultura uruguaya. Sabemos que su “conversión”³¹ o regreso al catolicismo tuvo

²⁷ En ese período, estuvieron al frente de la cartera Luis Mattiauda (1943-1946) y Juan Carbajal Victorica (1946-1947).

²⁸ En su Diario de viaje dejó constancia de que asistió a Conferencias. El documento se encuentra en la Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

²⁹ Para más datos, ver apartados dedicados a Jacques y Raïssa Maritain en el Capítulo 1 de esta Tesis.

³⁰ Los borradores y la correspondencia relacionada con estos trabajos se encuentran en el Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

³¹ Edda Piaggio dice al respecto: “Fue así que, después de haber vivido alejada de la religión durante muchos años, volvió al cristianismo y se unió, con más fruición, a la creación poética” (s/d, 4). Esto

varias etapas. Se ha dejado constancia que, en su juventud, formó parte de distintos grupos de “ideología liberal” que reunían ideas y posturas diversas:

Esther de Cáceres evolucionó del marxismo que profesaba en su primera juventud estudiantil, al catolicismo profundo. De los conversos es el reino de la Gracia. Intellectualmente, profesa luego el neotomismo maritainiano, filosofía que concilia el izquierdismo con la Iglesia, así como la razón con la Fe (Zum Felde Tomo, 1967, III, 34).

Concurrió a las reuniones organizadas por Mercedes Pintos en “La Casa del Estudiante”, lugar donde se reunían “jóvenes con ideas avanzadas (...) Pero allí ella no encontró lo que buscaba su corazón” (Behrens de Cáceres en Santini de Gallinal, 1995, 66). Su cuñada también deja constancia de su asistencia a las reuniones del Partido Socialista, incluso afirma que allí conoció a Alfredo Cáceres (Behrens de Cáceres, 2006). Luego de retornar a la fe católica se integró a la Unión Cívica, partido identificado con la Democracia Cristiana (Carta a Gabriela Mistral, diciembre 3 de 1954, en Guerra y Zondek, 2005, 160).

El 10 de marzo de 1970 fallece el Dr. Alfredo Cáceres en la casa de Canelones y Ejido. Ella lo hizo casi un año después, el 3 de febrero de 1971, en Rianxo (Galicia), en casa de Rafael Dieste. Las últimas cartas que escribió, son un testimonio de su amor por Alfredo Cáceres y de los sentimientos de soledad y estancamiento que la embargaron en sus últimos momentos:

Estamos bloqueados por la nieve, preciosa y despiadada. Y no sé cuántos días quedaré aquí, en este remanso fraternal profundo en el que a veces olvido que estoy y sin sitio y sin destino... (Carta a Luis Seoane. La Coruña, 7 de enero de 1971).³²

coloca a Esther de Cáceres, de alguna manera, en el grupo de las mujeres escritoras conversas como Gertrud von Le Font (1876-1971), Sigrid Undset (1882-1949), Raïssa Maritain (1883-1960), Edith Stein (1891-1942) y Flannery O'Connor (1925-1964), entre otras.

³² La carta se conserva en la Fundación Luis Seoane. La Coruña.

IV.2. Su obra poética.

Entre los años 1929 y 1969, Esther de Cáceres publicó trece libros, además de dos antologías. Muchos de sus textos aparecieron en colecciones de poemas, diarios y revistas de Uruguay e Hispanoamérica. Recibió por su obra al menos cuatro premios nacionales y, más importante aún, se convirtió en referente de la literatura de su época. Sin embargo, su poesía no ha merecido más que breves acercamientos en los que no se profundiza lo suficiente sobre su aporte a la literatura nacional como la representante más importante de la vertiente religiosa y mística.

IV.2.1. Diferentes conceptualizaciones sobre su obra. Características.

Juana de Ibarbourou, en su artículo “La poesía de Esther de Cáceres” muestra a la autora y su obra como portadores de la misma esencia, al tiempo que señala su singularidad dentro de la poesía femenina:

Difiere en absoluto de todas las mujeres que hacemos versos. Ello [sic] tiene el don de la esencia; nosotras apenas vamos más allá del color y la línea, del dolor y el sueño, de la risa y los primeros dones teologales (...) Esther va haciendo a un lado la sustancia física, reduciéndola a lo imprescindible para la vida material y encuentra la luz que crece en la ascensión del espíritu sobre todas las contingencias dimensionales (s/d).

Su primer libro, *Las ínsulas extrañas* de 1929, representó una gran novedad dentro de las letras nacionales, así lo dice en un artículo de *Marcha*, Clara Silva:

En él, el tema de Dios aparece por primera vez en una vivencia estética desconocida en nuestro ambiente, donde imperaba el positivismo estrecho de una filosofía cerrada a los fundamentos espirituales del hombre. Y Cristo era una palabra que implicaba el rigor de una condena o el desdén de un rechazo (1971, s/d).

Giselda Zani distingue la poesía de Esther de Cáceres de la obra de otros

poetas de su época, que le dan importancia a la experiencia mundanal, o que atan su obra a los problemas de su tiempo o que se inclinan peligrosamente a la abstracción (1945, 14) Califica su obra poética como

... una poesía de carácter integral del ser (...) donde ni la significación trascendente que se da a los objetos ni la humanidad experiencial que se adjudica a la actividad del espíritu se anulan mutuamente, sino que mutuamente se enriquecen (1945, 14).

La misma crítica afirma que la concepción de poesía explicitada por de Cáceres es la misma que propone Jacques Maritain en su libro *Situation de la Poésie* (1938): el poema debe entenderse como “un universo que se basta a sí mismo, sin ninguna necesidad de significar otra cosa que sí mismo” (Maritain en Zani, 1945, 8). En este sentido, el poeta debe buscar la pureza, alejándose de las circunstancias propias del tiempo y el espacio. Por eso, la poesía es, para ella, una vivencia íntima: “Todas mis obras me interesan como expresión de mi alma y como proceso de una búsqueda ansiosa que no termina nunca y en la que nunca se logra la plenitud del canto.” (De Cáceres, *Encuesta*, 1960). La experiencia de escribir poesía le resulta difícil de explicar, como lo expresa en una carta a Gabriela Mistral: “He escrito pocos poemas. Todos ellos se relacionan con mi experiencia espiritual, con la “noche oscura”. Es muy difícil hablar de eso, y estoy casi siempre trabada por esa dificultad que se añade a las consabidas dificultades...” (De Cáceres a G. Mistral. Febrero 13, en Guerra y Zondek, 2005, 151).

Su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras, en 1961, permite un acercamiento a sus concepciones sobre su “proceso estilístico”. La poeta caracteriza su trabajo como la

...insistente búsqueda de un orden, en la gradual importancia dada a la forma, en la valoración de los medios (...) En esta búsqueda de la forma hay —dentro de mi proceso de creación— dos constantes esenciales: la intención simbólica y la preocupación por la vida musical

de los poemas. Ambas se ligan con el ser mismo del lenguaje (De Cáceres, 1961, 7-8).

El uso de símbolos es necesario para lograr una poesía más cercana a aquello invisible que la poeta busca con fe inquebrantable y le permite expresar de mejor manera los aspectos trascendentes del mundo terrenal:

Vine yo a saber al fin que el valor simbólico de mis versos no suponía negación de la realidad, sino *experiencia* de la realidad, ya que un artista no puede nombrar árboles, nubes, flores, mar, ni nada de lo que hace adorable al mundo, sin conocer *profundamente* árboles, flores, mar, en su apariencia infinita de cada hora, y en su trascendencia y significación, en su relación con el gran problema del conocimiento (1961, 8).

Por eso, en su poesía, nada de lo temporal y anecdótico tiene cabida. En una reseña sobre su libro *Espejo sin muerte*, Gastón Figueira dice que la poesía de Esther de Cáceres busca la pureza: “Quizá porque la autora, en busca del ideal de la poesía pura, considera que el verso solo debe llevarse el estado de gracia, dejando las notas de trascendencia social para la prosa” (1943, 126).

Su obra toma un cariz que la diferencia de muchos de los poetas de su tiempo, si pensamos, por ejemplo, en el peso que tuvo en su momento la poesía comprometida. Al respecto dice en una nota de *El Bien Público*, el periodista desconocido que firma como CHAMLY:

No hay en Esther un doctrinarismo filosófico o sociológico. No hay juicios universales ni particulares. Este es un canto en que solamente juegan dos elementos: el ser clamante, sufriente, reconquistado y revestido de esperanza y la divinidad cantada, santificada y recogida en el canto. El poeta no transita por el mundo recogiendo las cosas del mundo y dándoles su voz, su reivindicación, su anatema. Transita entre aquí abajo y allá arriba (1954, s/d).

La preocupación por el ritmo de sus poemas, es otra mención constante en los escasos acercamientos que hizo a su propia obra. La música fue fundamental

para su creación poética, por ejemplo, en muchos de sus cuadernos-borradores, aparecen anotaciones sobre melodías escuchadas mientras escribe o usadas como inspiración.³³ Dotar a sus poemas de las cualidades de la música es uno de sus objetivos como poeta, así se lo hizo saber a Carlos Vaz Ferreira en una conversación:

Como me invitara [Carlos Vaz Ferreira] a ir a escuchar música y me anunciara algunos discos que oiríamos, cuando habló del Canto Gregoriano yo le dije que mi deseo más vehemente era que mis poemas fueran semejantes a esa expresión lineal y desnuda en la que creo se da lo mejor del alma (De Cáceres, 1963, 3).

En relación a la concepción de ritmo en la poesía de Esther de Cáceres, Zum Felde sostiene que la poeta encuentra sus fuentes en la música religiosa:

[sus poemas] buscan la limpidez del despojamiento terreno y logran una musicalidad un tanto vaga pero delicada y palpitante, semejantes a oraciones que, apartándose de toda forma directa, litúrgica, hablan un lenguaje de transfiguraciones simbólicas. Es el suyo un canto un poco como a la sordina. Sus canciones se componen casi siempre de pocas notas, muy puras, formando un tema que se repite en ritornelo o al modo de letanía. Tiene también algo del procedimiento de la fuga” (Zum Felde, 1967, Tomo III, 132).

Los poemas que escribió se caracterizan por ser cortos, con versos breves y un lenguaje en apariencia simple. Ella califica su poesía como sencilla, ordenada, que busca la belleza, lo que es el único medio de mostrar la verdad (De Cáceres, 1961, 8). Alcanzar ese despojamiento necesitó de un trabajo arduo:

³³ En los cuadernos 2,4,5,44,50 aparecen anotados al margen los títulos de las siguientes piezas musicales: Suite inglesa N° 3 en sol menor BWV. 808 y Concierto en La menor para violín, clave y orquesta de J. S. Bach. Cuarteto la alondra de Haydn. Ugel 6/7 para flauta, oboe, viola y violoncello de Mozart. Una Sonata de Hindermith. Las constelaciones de Schönberg. Opus 132, N° 15 o 75 Cuarteto Papanun de Beethoven. Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Carpeta Originales.

... hay un largo proceso que se da en mi poesía como en mí misma y que supone una evolución y adecuación de los medios —que no fue dificultad menor. [sic] La doctrina de la belleza en esta experiencia avanza según la doctrina de San Juan de la Cruz, llevado a admirar, observar, analizar la creación en la realidad precisa, cuya gracia y virtudes conoce, pero donde su alma ve el reflejo de la Cara Divina (De Cáceres, 1961, 9).

Gabriela Mistral, en el prólogo al libro *Concierto de amor y otros poemas*, explica la evolución de la poesía de Esther de Cáceres:

(...) ella ha ido lavándose de los engrudos pegajosos de literatismo; paso a paso fue arrancando de sí los embelecados retóricos y evitando los bonitismos gongorinos de hoy como evitó antes los del modernismo. Y todo sin volverse plebeya ni desgarrada, quedándose con lo único necesario: sus esencias metidas en la caña de los huesos adonde las modas no las alcanzan (1951, 13).

Posiblemente todas estas cualidades dificultaron el abordaje de su obra por parte de la crítica, problema del que ella misma deja constancia en un cuestionario que le realizara Domingo Bordoli:

Se ha dicho, Bordoli, que los artistas son malos críticos ¿cómo podría yo hacer crítica de la crítica? Juzgar la crítica hecha sobre mis versos? [sic] Creo, además, que por sus rasgos característicos, por su temática fundamental, que condiciona intensamente sus medios estilísticos, mi poesía se incluye en el ámbito de un arte difícil para la crítica (Bordoli, s/d).

La poeta agrega que el lector puede vencer todos los obstáculos y acercarse a su poesía si pone por delante el conocimiento de aquello que nos une como humanos:

Hay una comunicación difícil pero posible en la medida en que el escritor se realice como un ser y pueda dar en su obra toda la trascendencia de ese ser entero. Entonces, por

hermética que sea la obra, ella tendrá un resplandor ontológico que se comunicará hasta a los más reacios. Tal es el “resplandor de lo verdadero” que vive en las grandes obras de Arte y que puede intervenir intensamente en el proceso de la Redención (de Cáceres, *Encuesta*, 1960).

IV.2.2. Unidad de su producción

La característica más notoria que comparten sus trece libros es la cohesión estilística y temática, un aspecto que ha llamado la atención de la crítica.

En su artículo “La poesía de Esther de Cáceres”, Juana de Ibarbourou emplea una significativa comparación para referirse a la obra de Esther de Cáceres, dice que es “tan unida como el grano de la piel sana” (s/d). Otros críticos se han detenido en esta particularidad de su obra. Paternain sostiene que:

La unidad de su extensa producción hacen [sic] de Esther de Cáceres un poeta fácil de captar en apariencia. No lo es tanto, sin embargo. Lo que dificulta la aprehensión de su mundo no es su particularidad expresiva sino una cierta reiteración de un repertorio consagrado, prestigioso diríamos, de la experiencia religiosa: el Ángel, el Fuego, el Silencio, la Flor, etc. Cuesta recobrar y destacar, de esta vasta obra, algún poema que haya quedado nítidamente diferenciado por la memoria. Se cree haber asistido a una sucesión de acordes de diversa intensidad y que forman parte de un preludio que anticipa las visiones de su espíritu (1967, 20).

Mántaras y Arbeleche son más radicales en su observación sobre este aspecto: “tampoco es advertible el cambio por crecimiento o ahondamiento, ni en la vivencia religiosa ni en la destreza poética. Sus trece libros bien podrían ser uno solo.” (Mántaras y Arbeleche, 1995, 81). Roberto Ibáñez, en una nota titulada “Valoración de Esther de Cáceres”, relativiza esa visión sobre su obra:

(...) la obra de Esther, aquellos quince libros por lo pronto, forman en verdad un solo libro, de rara, consecuente,

perdurable homogeneidad; un conjunto que podría llevar como rótulo, sin perjuicio de sus divisiones originarias, el del segundo libro, editado en 1929: Canción de Esther de Cáceres. (...) Así, desde el principio al fin, con acorde ontológico, Dios es el motivo de esa obra (...) Tal vez, ante el aserto adelantado hace un instante, alguien podría concluir que la obra de Esther es siempre igual y se despeña en la monotonía. Habría en tal creencia un error inexpiable. Si ya en *Las ínsulas extrañas* ella se define y preanuncia el carácter de sus libros siguientes, hay en estos, aunque apenas sensible, un ascenso que se prolongará hasta los dos últimos (...) Esther fue haciendo aun con los años más sutil y fino su idioma lírico... (1971, s/d).

Zani explica esta característica diciendo: “la misma insistencia en ciertas imágenes, de ciertas figuras de su mundo poético, no hace sino confirmar el carácter de cosa necesaria que tiene la existencia poética de las mismas, su funcionalidad” (1945, 14).

La reiteración de imágenes y temas no solo se presenta entre poemas distintos sino también en el interior de algunas composiciones. Un ejemplo lo encontramos en el poema “A Santo Domingo de Guzmán” (*Los Cantos del Destierro*, 1963) donde la repetición de la palabra “rosa” y sus variantes (“rosal”, “rosario”) se utiliza para aportar una musicalidad distintiva al poema.

En algunos casos, la relación y continuidad entre los textos se presenta de forma más explícita, como en el caso de los libros *Mar en el Mar* (1947) y *Paso de la Noche* (1957). La última estrofa del poema que cierra el primer libro mencionado se usa como epígrafe del segundo.

La lectura de sus libros como una fuerte unidad repetitiva que vuelve sobre sí misma y la obra de otros todo el tiempo permitiría compararla con la oración religiosa. Remitiéndonos nuevamente a las palabras de Zum Felde, la obra de Esther de Cáceres se puede comparar con un ritornello o letanía (1967, Tomo III, 132). Esta última se caracteriza por ser una forma poética dialogada en la que un solista

suplica o invoca a Dios y un grupo de personas repite o contesta a esto. La letanía, como el rezo del rosario, ganan sentido si se las considera como “expresión de amor que no se cansa de dirigirse a la persona amada con manifestaciones, que incluso parecidas en su expresión, son siempre nuevas respecto al sentimiento que inspiran” (Juan Pablo II, 2002, s/d).

Visto de esta manera, los poemas de la autora uruguaya se vuelven parte de un diálogo que establece, en primera instancia con su propio ser y en segundo término, con la obra de otros artistas y pensadores.

IV.3. La Colección “Esther de Cáceres” de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

La Colección “Esther de Cáceres” se encuentra en el Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Según consta en varias notas biográficas, la poeta dejó estipulado en su testamento que se donaran a la institución solo los papeles relacionados con su vida como escritora, docente y “agente cultural”. En 1972, Marta Behrens Muñoz de Cáceres, cuñada de la poeta, cumplió con su última voluntad y entregó más de tres mil documentos.

En las numerosas cajas que componen la colección, pueden encontrarse manuscritos de su obra poética y ensayística, preparaciones de las clases que dictó en la Facultad de Humanidades y de las conferencias brindadas en distintos ámbitos de la cultura uruguaya entre las décadas del treinta y el setenta del siglo XX, recortes de periódicos sobre su obra y referidas a personalidades a las que admiraba.

Un lugar destacado lo ocupan los cientos de folios que integran su correspondencia pasiva. Estos permiten apreciar un panorama más amplio de sus intereses y su faceta de “animadora cultural” y de “protectora de los artistas”. Debido a las especificaciones de su testamento, las fechas de las cartas abarcan el período que va desde 1929, año de la publicación de su primer libro, *Las ínsulas*

extrañas, hasta 1971, año de la muerte de Esther de Cáceres. Un gran número de ellas nos muestran su relación con las editoriales, revistas, invitaciones a congresos, felicitaciones por la publicación de libros o premios literarios, su trabajo como docente en distintos ámbitos de difusión cultural de nuestro país.

La correspondencia cumplió con dos objetivos: por un lado, permitió establecer nuevas relaciones o seguir en contacto con personas que vivían lejos, y también forjar vínculos con asociaciones, museos, revistas, propagar su obra y la de sus “héroes” personales: poetas y artistas —reconocidos o no— que según su opinión merecían ser difundidos. Dentro de este grupo se encuentran las cartas que muestran su trabajo como traductora de la obra *El campesino del Garona* de Jacques Maritain, otra manera de colaborar con la difusión de los postulados filosóficos del francés.

Mantuvo correspondencia asidua con personalidades de la cultura mundial —siendo los más notorios el filósofo francés Jacques Maritain, la poeta Gabriela Mistral y Thomas Merton— y también con integrantes de la intelectualidad montevideana. Larre Borges se detiene en la diversidad de amistades y contactos, lo que puede apreciarse en su colección:

Los corresponsales de Esther de Cáceres forman una constelación que alcanza varias generaciones, abarca distintos artes, transgrede o desestima capillas estéticas y definiciones ideológicas y se concibe en el espíritu de su protagonista, como un ancho portal ecuménico y hospitalario. En política, como escribió ella una vez a la Mistral, eligió la difícil tercera posición, pero también buscó conciliar en el pensamiento de Maritain la fe con el pensamiento de izquierda. Esa diversidad y amplitud fueron atributos adheridos o segregados por la personalidad de Esther de Cáceres, pero también existió una disposición de confraternidad generacional (2008, 94).

Esta postura tan afectiva y conciliadora permite comprender aspectos de su obra, siempre tendiente a la unificación de influencias que, a priori, resultarían

lejanas. Para lograrlo, dejó de lado lo que distanciaba a los intelectuales y se concentró en aquello que los unía. Tal vez por eso en sus cartas no predomina el intelectualismo, en el sentido de la discusión de ideas, sino que se apega a los ritos amistosos. Tampoco buscan el intercambio de “tú a tú” sino que, en la conversación, siempre aparece la mención a otros, a la comunidad.

La correspondencia le permitió agradecer y devolver algo a aquellos que fueron sus amigos y a quienes admiraba, por ejemplo, difundiendo sus nombres y obras. Pero también las cartas fueron un instrumento para la construcción de su identidad como poeta y gestora cultural. Estas le posibilitaron establecerse como un nexo, una promotora de amistades, encargada de relacionar personas entre las cuales ella comprendía, podía haber afinidad, siempre en la búsqueda de un fin superior al de la exaltación propia.

CAPÍTULO 1

EL DIÁLOGO DE IDEAS: DOS EJEMPLOS

1. Influencias

La difícil clasificación de la obra de Esther de Cáceres en el contexto de la literatura nacional derivó en que se tomaran distintas posturas sobre su valor. El hecho de que mostrara una fuerte admiración por gran variedad de poetas y pensadores condujo a cuestionar su valía en base a una concepción de originalidad entendida como novedad. Lauxar se detiene a explicar esta particularidad de su producción:

Clara, suave y sencilla es su poesía, pero también seguramente rara. De ella puede afirmarse que es entre nosotros la que menos se parece a la de otros poetas. Se buscaría en vano para ella un modelo estricto o próximo en la literatura conocida. Acaso pudiera decirse que evoca vagamente a San Juan de la Cruz y a Juan Ramón Jiménez, y estas semejanzas remotísimas, muy al contrario de un demérito, constituirían un título eminente de su extraordinario valor (1965, 235).

La dificultad para señalar los precedentes nacionales de su obra, determinó uno de sus aspectos característicos: la expresión de ideas propias a partir de modelos generalmente extranjeros, elegidos por compartir una concepción similar sobre el arte y el artista, además de ser afines a sus intereses y a sus creencias religiosas. Todas estas influencias se funden en el crisol que es su obra y conforman un producto particular. A esto se refiere Garet Mas cuando dice que en sus poemas puede verse, por ejemplo, el influjo de los místicos, pero “trocada en carne y sensibilidad propias” (1952, 411).

Carlos Real de Azúa destaca que, en la obra de Esther de Cáceres, más que influencias encontramos una verdadera “devoción a los héroes” (1964, Tomo II, 370). Ella los reunió viendo más allá del tiempo, espacio y diferencias que

consideró superficiales. El crítico menciona dentro de esta lista a Carlos y María Eugenia Vaz Ferreira, Torres García, León Bloy, Jacques Maritain, Eugenio D'Ors, Miguel de Unamuno, Vicente Basso Maglio, Juan Parra del Riego, Osvaldo Crispo Acosta, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. A partir de estas afirmaciones de Real de Azúa, comenta Romiti:

Se trata de la unidad metafísica que constituye su tema central, que puede ser observado desde el punto de vista religioso en el perfil místico cristiano de su obra poética y, desde el punto de vista filosófico, en el marco de la fenomenología, en razón de la búsqueda de la esencia de las cosas y las emociones más allá, como lo señaló Husserl (1913), de la cuestión de la existencia real de lo contemplado. Esta búsqueda de la esencia que realiza la conciencia en algo que no tiene existencia material, coincide con la búsqueda que realiza Esther a través de la poesía, como vía cognitiva, de la divinidad (Romiti, 2015, XXVIII).

Su búsqueda más allá de la superficie hizo posible que se convirtiese en alumna de diferentes maestros. Eugenio D'Ors (1881-1954) dice en su libro *Flos Sophorum* “¡Bienaventurado, no me cansaré de repetirlo, quien ha conocido maestro!” (D'Ors en Suárez, 1988, 74) haciendo referencia clara a la necesidad e importancia de la guía en el trabajo intelectual.

En el caso de D'Ors, el conocimiento de sus maestros —que reflejó escribiendo sus biografías— le permitió explicarse a sí mismo (Suárez, 1988, 186). De igual manera, la selección que Esther de Cáceres realiza de sus héroes la habilitan a moverse dentro de un universo amplio y heterogéneo de personalidades, unidas por hilos a veces difíciles de percibir. Prima en ella el sentido de hermandad por sobre el de individualidad:

Esta sed de totalidad es también sed de expresión. Y esa sed de expresión me llevó a mi [sic] y según mi estilo personal y mi vocación particular— a expresarme sobre todo según oficio que no aprendí en la Facultad sino en la lectura de los

grandes poetas como San Juan de la Cruz, y en la percepción de los grandes místicos que han poblado el aire del mundo con su armonía y su alma extasiada. La consideración de este destino singular que me tocó y que parecería alejarme... (De Cáceres, *remotas lejanías...*, inédito).³⁴

Las fuentes de las que se alimenta la poesía de Esther de Cáceres son fáciles de determinar desde el mismo momento que ella se encargó de explicitarlas, además de que pueden apreciarse en las ideas que sustentan su estética, en las imágenes utilizadas y en el tono poético.

En la “Encuesta Literaria” que le realizara *Marcha*, cuenta que su primera formación, de la que no se desprendió nunca, estuvo marcada por la literatura y los pensadores franceses. Después redescubrió “esta raíz que tanto olvidamos y que es nuestra raíz más viva: la española” resumida en los autores del 98, Unamuno y, sobre todo, San Juan de la Cruz:

Y así, creo que esta es influencia capital en toda mi obra, desde mi primer libro cuyo nombre “Las ínsulas extrañas” recogí del Cántico Espiritual [sic], hasta mis poemas publicados hace dos años en “Paso de la Noche” (...) Tal vez esta adhesión a esa poesía y a esa doctrina fue posible por la presencia profunda, junto a mí, de una remota y eterna fuente, que es la Biblia. (De Cáceres, *Encuesta*, 1960).

Entre todos los nombres mencionados por la autora, los de María Eugenia Vaz Ferreira y Jacques y Raïssa Maritain destacan por sobre los demás. En el caso de la primera, por ser una de las pocas, sino la única, poeta nacional identificada por Esther de Cáceres y con cuya obra podemos encontrar claros puntos de contacto.

³⁴ Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Carpeta Originales.

En cuanto a los Maritain, sus posturas filosóficas sobre la vida y el arte, fueron la base sólida sobre la que Esther de Cáceres construyó sus ideas sobre la poesía, además de que le sirvieron para posicionarse como una importante difusora de su pensamiento.

1.1. María Eugenia Vaz Ferreira y Esther de Cáceres

Esther de Cáceres dejó constancia de su profunda admiración por la figura y la obra de María Eugenia Vaz Ferreira. Así como sucedió con otros poetas, artistas y filósofos, podemos decir que Esther de Cáceres “dialogó” con sus ideas, tomando y reelaborando aquellas que estaban en consonancia con su postura sobre la poesía.

Si bien es factible suponer que había leído algunos de sus textos y que conocía la trayectoria de la poeta desde su infancia, su relación con María Eugenia se hizo más estrecha en las aulas de la Universidad de Mujeres,³⁵ donde fue su alumna y continuó mucho después de su muerte, lo que se refleja en sus artículos y conferencias sobre su figura y su poesía, además del prólogo a *La isla de los Cánticos* de la Colección de Clásicos Uruguayos.³⁶ Por todo esto, podemos decir que Esther de Cáceres se convirtió en una de las difusoras y promotoras de su obra y su concepción poética.

Elena Romiti (2019, 10-11) relaciona a las dos poetisas dentro de la tradición de la “poesía filosófica escrita por mujeres” (10), diferente y menos visible que la de las “poetisas eróticas”. La poesía de María Eugenia Vaz Ferreira sirvió de antecedente para otras poetisas que la siguieron, explícitamente o no, como Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez (1909-1971) y Circe Maia (1932). (2019, 204-205).

³⁵ María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) fue la responsable de la cátedra de literatura de la Universidad de Mujeres entre los años 1915 y 1922.

³⁶ Gonzalo Losada encargó a Esther de Cáceres la segunda edición de *La isla de los Cánticos*, pero Carlos Vaz Ferreira no aceptó la reedición en esa oportunidad. Posteriormente accedió a la edición de *Clásicos Uruguayos*, al cuidado de Esther de Cáceres (De Cáceres, 1963, 4-5).

Esther de Cáceres se posiciona en el ambiente literario, ingresando por el camino inaugurado por María Eugenia, el de la “trascendencia filosófica y por extensión religiosa” (Romiti, 2015, XVI) consolidándose posteriormente como la representante por excelencia de la poesía religiosa en Uruguay e incluso en el continente (Zum Felde, 1967, Tomo III, 132). Ambas integran ese subsistema que se conforma como una isla, integrada y apartada a la vez, del mundo literario. El uso del mismo término en los títulos de sus obras, *La isla de los Cánticos* y *Las ínsulas extrañas*, puede interpretarse en este sentido. Romiti entiende que esta coincidencia es una de las tantas conexiones que se establecen entre las poetisas y su concepción sobre la poesía:

(...) los títulos de ambas obras forman parte de un subsistema literario, periférico en relación al ya periférico de la llamada poesía femenina de la primera mitad del siglo XX. Esta filiación, no solo afianza en la evidente coincidencia de la nomenclatura de la isla para referir el compartido concepto de Poesía, como ámbito alejado del mundo terrenal, sino en la también compartida concepción del título como clave poética. (Romiti, 2015, IX)

La construcción de la identidad poética de Esther de Cáceres debe mucho a la obra de María Eugenia. Ya en sus primeros artículos críticos sobre la poeta del 900, es posible encontrar una serie de “máximas” transmitidas por Vaz Ferreira y que De Cáceres destaca como fundamentales. Una de ellas, sobre la postura del escritor frente a su obra, se presenta en el prólogo a *La Isla de los Cánticos*. En este, Esther de Cáceres valora y defiende la actitud despreocupada de algunos escritores por publicar y difundir al gran público su obra, poniendo como ejemplo el hecho de que María Eugenia recién decidió hacerlo al final de su vida.³⁷ Cuando se refiere a sus propios libros, lo hace usando los mismos términos. Por ejemplo, en una entrevista que le realizara Domingo Bordoli, Esther de Cáceres dice sobre sus lectores y la preocupación por la difusión de su obra:

³⁷ “Cuando apenas algunas composiciones tuyas habían sido publicadas, mientras la autora se resistía a la edición de su libro...” (De Cáceres, 1976, X).

Creo que esta actitud está vinculada no solo a mi más hondo ser, sino al carácter de mi obra, y, además, a una influencia fundamental en mi formación: la de María Eugenia Vaz Ferreira, de quien quisiera ser digna discípula. En ella aprendí el desapego con respecto a la popularidad, de las preocupaciones del escritor profesional (Bordoli, s/d).

El estudio de la correspondencia que recibió reafirma sus palabras. Encontramos cartas de editores sobre la publicación de algunas de sus obras y de personalidades variadas que agradecen el obsequio de sus libros, pero no constan opiniones sobre las ventas ni la recepción del público lector masivo.

María Eugenia es la maestra de la que se sigue el ejemplo y se aprende a ser un “escritor profesional”. Este se define en relación a la actitud que toma frente al público, a la sociedad y a su obra una vez impresa, manteniéndose alejado de cuestiones como el dinero y la fama que parecen contaminar el arte.

1.1.1. La poesía, la anécdota y las imágenes

Otro de los preceptos rescatados tiene que ver con la lectura e interpretación crítica de la poesía, específicamente al nulo peso que debe tener la biografía³⁸ en el acercamiento a la obra del poeta, en el entendido de que esta habla por sí misma:

... bueno es preferir la categoría a la anécdota; y libertar, en lo posible, a los estudios literarios y al goce de los sentidores de Arte de la invasora y aberrante traba que la crítica biográfica, como la crítica de asuntos, opone al estudio y valoración de las obras *per se* (De Cáceres, 1976, IX).

La cita nos presenta una idea clave para la lectura de la obra poética y crítica de Esther de Cáceres. La anécdota biográfica opaca el verdadero valor de poema,

³⁸ El tema de la relación entre biografía y vida lo desarrolla también en el prólogo a la *Antología* de Delmira Agustini, Biblioteca Artigas. Colección de clásicos uruguayos. Volumen 69. Montevideo. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965: VII- XLIII. Impreso.

que está en sí mismo. Los pocos datos que se mencionen, deben ser los que se consideran más significativos, por todo esto, se vuelven muy importantes los aspectos biográficos que Esther de Cáceres menciona sobre María Eugenia. La presenta como solitaria, delicada, buena oradora y maestra, poco preocupada por la difusión de su obra:

Sobre todas estas imágenes, que constituyen la historia de María Eugenia, está la imagen sola, silenciosa, nocturna, de aquel ser único en quien aprendimos Poesía verdadera, nobleza, gracia y trascendencia singulares (...) fue una afirmación de Cultura viva; enseñó la diferencia que existe entre vida intelectual y vida espiritual; marcó la exigencia de una primicia de lo espiritual para la fundación de la Cultura y el Arte (De Cáceres, febrero 1976, s/d).

Estas opiniones sobre su figura, basadas en el conocimiento y en la vivencia personal, repiten algunas características de María Eugenia que ya forman parte del “mito” y olvidan otras que claramente, no interesan o no colaboran con ese “ideal” que se quiere presentar. Posiblemente esta forma de “construir” a María Eugenia como maestra y guía, fue también usada por Esther de Cáceres para “armarse” como personaje público. En su caso, el desprecio por lo anecdótico y biográfico pudo haberla inclinado a no revelar algunos datos sobre su vida y a no donar sus papeles íntimos a la Biblioteca Nacional de Uruguay, cuestión que sirve para mostrar claramente la separación entre el “escritor profesional” y el ámbito privado.

En el prólogo a *La isla de los Cánticos*, Esther de Cáceres afirma que “La verdadera imagen de María Eugenia Vaz Ferreira está en sus cantos” (1976, IX), señalando que la anécdota sobre los acontecimientos vitales, la relación con su entorno, su carácter, no dice nada sobre la poeta. Es la poesía la única que puede revelarnos su “ser esencial”: “En los versos de María Eugenia todo es como en su vida; austeridad, luz interior, Espíritu” (De Cáceres, 1937, s/d).

Define la poesía como “ontológica” (De Cáceres, 1954, 25) en el sentido de que es una forma de explicar el ser verdadero y pone como ejemplo su propio proceso creativo:

He llevado bajo esos Cielos, hasta esos cielos, las cosas más dominantes de mi vida moral; las he transformado junto a las cosas más profundas de mi vida inmortal, y las he convertido, como he podido, en una sola música sencilla y clara (De Cáceres, 1935, 10).

La misma postura, que considera intrascendentes los aspectos anecdóticos o biográficos a la hora de acercarse críticamente a un autor o texto, se refleja también en una poesía llena de imágenes. De esto deja constancia Esther de Cáceres en el prólogo a *La isla de los Cánticos*, mostrando su admiración por el estilo de María Eugenia:

Y la anécdota personal desaparece para transfigurarse y aparecer como sustancia redimida para la Poesía, porque la autora ha renunciado a la anécdota, a las modas literarias, a los halagos de los críticos y los lectores (De Cáceres, 1976, XVIII).

Esa sencillez, la búsqueda de la originalidad y la fidelidad a los temas que consideró propios, conectados con su ser, son los aspectos que más valora Esther de Cáceres de la producción poética de María Eugenia. Por eso, cuando habla sobre su propia poesía, muchas de estas cuestiones aparecen mencionadas.

Como dice en el prólogo a *Los Cielos* (1935), los poemas más logrados son aquellos que se apartan de imágenes, paisajes y palabras —de todo lo externo— y se concentran en lo íntimo, expresado a través del símbolo. El poeta debe evitar comprometer su arte y alejarse de aquello que pudiera contaminarlo: “No ejercité nunca las posibilidades de narrar escasas en mí; soslayé ese ejercicio voluntariamente, para evitar que él incidiera sobre mi oficio poético, es decir, para

custodiar a mis versos de todo lo que pudiera ser ajeno a lo que creo que debe mantenerse puro y solitario en la creación poética” (De Cáceres, 1963, 12).

Esther de Cáceres presenta los elementos del mundo limpios de toda pomposidad o anécdota y resalta lo que tienen de eterno (Zani, 1945, 13-14). Esto mismo es lo que destaca sobre la poesía de María Eugenia:

Pocas veces habla de cosas concretas de la vida exterior, pocas veces se refiere a cosas objetivas. Cuando lo hace es claro que no hay nada que nos aleje de la pureza. María Eugenia siempre hubiera estado salvada (De Cáceres, febrero 1937, s/d).

... cada palabra, cada imagen tienen su peso, su exacta forma, su representación fiel; su trascendencia en fin, puesto que hay una abstracción constante en esta poesía tan viva. Y esta abstracción cuya búsqueda llega a decirse en aquella Oda a la Belleza en la que María Eugenia expresa, salvando todos los riesgos de la poesía filosófica, su doctrina artística, rige el estilo de su vida y de su obra (...) la abstracción significa selectividad, jerarquización, purificación en crisoles prodigiosos del Espíritu y del oficio (...) La poesía de María Eugenia tiene así la huella de aquel don de renunciamento —tan relacionado con su expresión— incidió sobre la elección de sus temas y sobre sus rasgos estilísticos (De Cáceres, 1976, s/d).

La renuncia a construir sus poemas en base a anécdotas, no tiene que ver con el alejamiento de las cuestiones vitales. El poema es una expresión de aquello que se conoce de primera mano, de la vivencia:

Nada hay en sus versos que no esté fundado en un saber austero. Lo que a ellos llega (...) todo ha sido vivido profundamente; todo ha sido conocido a través de todo el ser y luego ha sido transfigurado, convertido en sangre y alma de la que canta y, al fin, convertido en los medios expresivos de la que canta (De Cáceres, 1954, 24).

Esther de Cáceres entiende que María Eugenia creó sus poemas a partir de vivencias que fue elaborando y ella reconoce en su proceso creativo el mismo trabajo:

Busco en estos poemas el dar lo más íntimo de mí misma; y, si alguien los ha llamado místicos, esto justificaría la calificación, porque lo místico y lo poético “tienen de común su sentido de lo original, personal, oculto, misterioso, de aquello que debe ser revelado, del milagro necesario”.

Busco dar esa tremenda intimidad. Y ya esto equivale a decir que esta poesía huye de la vida, y que alcanza a las emociones y a las cosas vividas, en su repercusión más pura, cuando ya han llegado, de transformación en transformación, a unirse con la central del alma. (De Cáceres, 1935, 7-8)

1.1.2. Un tema en común: la muerte

En la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira son constantes las preocupaciones metafísicas sobre la muerte, el más allá, y los sentimientos de tristeza, soledad y desamparo. Las mismas ideas —aunque tratadas de un modo diferente— aparecen desarrolladas en la poesía de Esther de Cáceres.

Elena Romiti sostiene que ambas obras son religiosas, *La isla de los Cánticos* es más metafísica y trascendente, pero enfocada desde la libertad y la filosofía, mientras que en *Las ínsulas extrañas* lo metafísico se relaciona fuertemente con el dogma católico (2015, XI).

La vivencia de la fe es un tema que en apariencia podría diferenciarlas.³⁹ Esther de Cáceres explica la falta de tema religioso en la poesía de María Eugenia,

³⁹Algunos autores, como Moreira, se plantean el hecho de que hay una contradicción entre el catolicismo de María Eugenia y su visión poética: “En cuanto a las *ideas religiosas* sabido es que María Eugenia Vaz Ferreira profesó el catolicismo; sin embargo, ello no fue motivo de creación artística, excepto en cuanto supo manejar —las más de las veces con cautela— elementos decorativos de la religión, como puntos de apoyo de su intuición poética (...) Existe sí en su obra un sentimiento panteísta, cósmico, con signos perdurables y sublimes. No compartimos —por lo

destacando su sentimiento religioso al mismo tiempo que explica los motivos que tuvo para separarse de la poesía mística:

No solo tuvo, probablemente, las trabas que para decir el tema subido de oración y contemplación se levantaron en su alma, profundamente religiosa y fiel a Cristo; quizá supo que sus medios no se adecuaban a decir este tema, y que su vocación poética no estaba dirigida a la poesía específicamente religiosa o a la poesía mística (De Cáceres, febrero 1976, s/d).

Se puede ser religioso sin por eso recurrir a la mística como forma de expresión, en este caso, el estilo místico no le servía a María Eugenia para expresar sus ideas, pues no concordaban con su sentido de la vida y de la muerte.

Rubinstein Moreira llama la atención sobre el tono cuestionador y de protesta frente a la divinidad en la poesía de María Eugenia (1968, 37), lo que no apreciamos en la obra de Esther de Cáceres, solo el deseo del reencuentro, la tristeza por la lejanía y el tiempo que se hace largo, aunque siempre tiene la certeza de la felicidad que hallará al final, es un destino que se añora y que se sabe seguro. Su postura es la de seguir los preceptos de la tradición religiosa y de la literatura mística, lo que la aleja de María Eugenia y le otorga su originalidad en nuestras letras.

Las poetisas comparten el deseo de querer alejarse de lo mundano, aspirando a lo más elevado, sin embargo, la diferencia está en cómo llevan adelante la vida mientras deban transitarla.

Dicen Lockhart y Costa que María Eugenia no pudo contrarrestar de ninguna manera la conciencia trágica de la vida, ni siquiera con la poesía ni,

tanto— el juicio de Emilio Oribe sobre “el cristianismo que fluye de su personalidad” aunque si — y es fundamental— aquel que destaca «la adoración hacia los rituales pomposos, el culto de las hecatombes simbólicas de la fe y la belleza» (1968, 35).

agregamos, con las ideas cristianas (1995, 59-60). En su poema *El regreso* (*La isla de los cánticos*), la muerte se define como un volver a la tierra igual a como nació. La vida es un caminar sin rumbo y la muerte una liberación deseada en la que no hay un “después”. El terror de que esto no suceda aparece expresado en “Único poema” (*La isla de los cánticos*) donde la muerte no es quien dará el merecido descanso pues la descubre como “la madre de la vida”, el motor de una angustiante repetición infinita.⁴⁰

En “Liberatoria” (*La isla de los cánticos*) de María Eugenia, la imagen del puerto remite a la partida, que se desea sea continua, como la de los marineros: “Quien pudiera/irse sin cesar...” (38). En el poema se muestra el puerto y el viaje infinito, pero nunca la llegada a destino. El símbolo se repite en otro poema de la autora, “Invitación al olvido” (*La isla de los cánticos*), donde la partida y el mar aparecen claramente relacionados con la muerte.⁴¹

Si lo comparamos con el poema VIII de *Las ínsulas extrañas*, el puerto es la materialización del sueño de partir,⁴² allí el yo dice su adiós, es la despedida de

⁴⁰En una de sus cartas a Nin Frías, desarrolla sus ideas sobre la muerte y el más allá: “Me ha llegado su carta donde me pide una idea sobre “la cruel segadora”. creo con gran pesar que no podré hacerle el gusto; le diré el motivo: mis ideas intelectuales y sentimentales son complicadas y confusas, en cambio las religiosas (a parte de algunas divagaciones que no me permitirá escribir) que es lo que en las cosas normales influye en el concepto que se tenga de la muerte, son de una pureza [<pureza>] y sencillez tal que Vd. se asombraría. Soy de un misticismo salvaje- creo que los buenos van al cielo, con música de arpas, coros de angelitos, etc., y los malos al infierno, con calderas hirviendo, diablo con cola, cuernos y to- do. Imagínese! y aunque lea, escuche y comprenda teorías de ciencia profunda o conceptos de lógica humana, esto apenas hace oscilar, pero no apaga esa llamita de fe que me hace ver las cosas como más amo verlas. De modo que mi impresión sobre “la cruel segadora” puede condensarse en estas sencillas palabras: La muerte es bella siempre que hay paz y amor. Ahora me considero incapaz de encontrar la forma capaz de darle novedad y belleza: estas ideas tan simples, y más después de haber leído los deliciosísimos poemitas místicos de Tolstoy (estoy en terrible crisis Tolstoiana). Tengo una enorme curiosidad por conocer la teoría de Vd.” Carta de María Eugenia Vaz Ferreira a Alberto Nin Frías. Folios 18r y 18v. Consultado en <<http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/omeka/items/show/138>>

⁴¹ “[el poema] describe un paisaje sin duda todo él simbólico, en el que cada elemento configura una situación de desgarramiento espiritual por una ausencia que se intuye definitiva. Al final del poema, aparece el mar como alter ego de la poetisa, exhortándola al olvido. El mar (...) es el testimonio silencioso de la soledad, que enfatiza una situación de absoluta desolación y desamparo. Este gesto simbólico del mar, es la conciencia desesperada de la disolución vital, de la renuncia al amor del olvido que es sinónimo de muerte” (Lockhart y Costa, 1995, 87).

⁴² “The harbor, according to some authorities, is a symbol of eternal life, and the ships making for the harbor are likened to souls in search of Heaven” (Ferguson, 1959, 42).

este mundo. En el poema X (*Las ínsulas extrañas*) el yo se presenta como una “feliz viajera” por el hecho de que ha “arrancado” sus raíces. Al contrario de lo que se podría pensar, el desarraigo provoca felicidad en el yo, desde el momento que le permite salir a la búsqueda de aquello que añora pero que no puede tener si permanece atada al mundo. El “viaje” es libertad, alegría y esperanza, no esa caminata triste de María Eugenia. El desprendimiento de las cosas es voluntario porque ha alcanzado un conocimiento (“Ahora sé dónde está lo que dura”).

“Más que nunca” (*Canción de Esther de Cáceres*, 1931) muestra al yo lírico concentrado en la espera de un “cielo nuevo y último”. El Tú está asociado con la luz y los nuevos comienzos (niños, albas), dando a entender que esto será lo que la espere. El poema recuerda al “alba” de la poesía tradicional, un canto en el que el yo aparece esperando al amado. Todo en el poema remite a la tranquilidad y certeza de lo que vendrá.

Si bien pueden apreciarse las similitudes entre ambas poetisas y como Esther de Cáceres se apropia de un imaginario propio de la poesía metafísica de María Eugenia Vaz Ferreira, las distancias en sus posturas ante los grandes temas, nos permiten apreciar la originalidad de Esther de Cáceres. Sus obras poéticas se separan por una vivencia radicalmente distinta de la creencia religiosa. Mientras en su poesía Vaz Ferreira se posiciona desde un lugar de desesperanza frente a la vida y un deseo de partir hacia el “no-lugar” de la muerte, de Cáceres siente que la esperanza viene de un ser divino que la espera al final del camino. La idea cristiana de la muerte es la que influye su postura frente a la vida y también el tono de su poesía.

1.2. Jacques y Raïssa Maritain y Esther de Cáceres⁴³

La poeta dijo que su conocimiento de la obra de Jacques Maritain⁴⁴ fue temprano, posiblemente ocurrió en la Universidad de Mujeres y de la mano de la lectura de Bergson, cuya filosofía había sido muy difundida en Argentina y Uruguay. Sabemos que se sintió atraída, no solo por las ideas sobre la vida espiritual y el papel del intelectual defendidas por Maritain, sino también por el descubrimiento de la fe católica que vivió el matrimonio francés, un proceso similar al de su propia vuelta al catolicismo y que ella experimentó como una conversión (O. Compagnon, 2003, 355).

La búsqueda ideológica experimentada por Esther de Cáceres, la integró al panorama de la intelectualidad europea y rioplatense de principios del siglo XX. Laura Cabezas explica cómo y por qué comenzó, en las primeras décadas del siglo XX, la revitalización del cristianismo en Europa y América:

Los años treinta se presentan como una década atravesada por la reflexión sobre las potencialidades de forjar un proyecto ético y estético a través del cristianismo. La rehabilitación del pensamiento cristiano en América Latina puede leerse como una emanación de la fundación de la Acción Católica en Roma por parte del Papa Pío XI que postulaba la necesaria presencia y extensión de la labor del laicado católico en el mundo. Bajo la premisa de “recristianizar” la sociedad, la política teológica de Pío XI alcanzó gran éxito en los países sudamericanos donde rápidamente se sucedieron cursos de cultura católica, centros de lectura y discusión de la doctrina cristiana, a la vez que revistas de tendencias religiosas (2012, 1).

⁴³ Versiones de este apartado fueron presentados en las II Jornadas- Primer Congreso Internacional “Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos” (CeDInCI- UNSAM, Buenos Aires, 19, 20, 21 de abril de 2017) y en las VIII Jornadas de Historia y Cultura de América (Universidad de Montevideo, Montevideo, 28 de julio de 2017)

⁴⁴ Maritain, Jacques (1882- 1973). Filósofo francés, el mayor exponente de las ideas de Santo Tomás de Aquino en el siglo XX. Nacido en una familia protestante, fue bautizado junto a su esposa, Raïssa Oumansoff en 1906. Escribió sobre una gran variedad de temas que incluyen la filosofía tomista, la Estética, la religión católica y los problemas sociales. Por más información ver Sweet, William, “Jacques Maritain”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Consultado en <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/maritain/>>

Un ambiente tan cargado de intenciones renovadoras, influyó en diversos ámbitos, como en el estético y el político, y las ideas de Maritain sobre “una vía católica que guíe la vida material y espiritual de los individuos” (Cabezas, 2012, 3) sirvieron de base a distintas propuestas de cambio. La clave del proceso “recristianizador” estuvo en la conformación de grupos de reflexión y difusión que permitieron construir redes a partir de las afinidades ideológicas y también las personales. En sus planteos filosóficos, Maritain sostiene que el hombre no puede desprenderse del tiempo en el que vive, de la historia, proponiendo la idea de la necesaria acción de los individuos para cambiar el mundo, sea cual sea. Esther de Cáceres se alineó a su pensamiento, como lo indica en una carta a J. Maritain: “Yo tengo una vida llena de trabajos. Vida de médica, vida de profesora; mi único lujo, es la isla de mis Poemas. Ya ve cuán bueno ha sido Nuestro Señor con esta sierva.” (De Cáceres. Carta a Maritain. Montevideo, 13 de octubre de 1948).⁴⁵ El intelectual, el poeta, lleva una vida de acción encauzada en la creación y la comunicación de ideas.

El hecho de que su pensamiento y el del francés coincidieran de forma tan perfecta, la convirtió en una de las más notables promotoras del maritainismo en Uruguay. Fundó un centro de difusión y estudio de su filosofía, colaboró con la traducción de *El campesino del Garona* (1969) —quizá el libro más controvertido de Maritain— y prologó una de las ediciones españolas del *Diario* (1966) de Raïssa Maritain; dictó conferencias, escribió numerosos artículos de difusión y defensa del filósofo francés. Para valorar su inmenso compromiso es necesario tener en cuenta que el Uruguay ha sido históricamente un país laico, donde la religión pareciera haber ocupado siempre un lugar muy secundario, por lo que los intelectuales católicos debieron enfrentar la oposición y los obstáculos derivados de sus creencias. Algo de esto se trasluce en la primera carta que le escribió a Jacques

⁴⁵ Colección Jacques Maritain. Biblioteca Nacional y universitaria de Estrasburgo. Copias de todas las cartas enviadas al filósofo por Esther de Cáceres en la Colección de la autora (Biblioteca Nacional de Uruguay).

Maritain, fechada el 22 de junio de 1946, en la que explica cómo se le ha hecho imposible fundar un centro de estudios maritanistas en Montevideo por motivos políticos (los cuales no especifica).

1.2.1. Amistad y difusión de pensamiento: los grupos

El cultivo de la amistad y la difusión de ideas no son aspectos que deban considerarse por separado en este caso. Para Maritain, la amistad fue un concepto tanto privado como político; esta sería el origen de la igualdad entre los miembros de una comunidad y propiciaría el nacimiento de una sociedad más justa. Heynickx analiza la importancia que tuvieron para el matrimonio Maritain sus amistades:

En sus memorias *Les Grandes Amitiés* de 1941 (...) Raïssa Maritain presenta los mutuos entendimientos con numerosos artistas e intelectuales que ella y su esposo experimentaron como una quintaesencia para su trayectoria espiritual. Sin embargo (...) esas amistades no solo fueron cruciales porque iniciaron un estado de cordialidad en la esfera privada (...) Las amistades fueron además de importancia estructural porque tuvieron una función estratégica oculta: ellas pavimentaron el camino de la creación de una red influyente. En el transcurso de 40 años, los Maritain fueron capaces de establecer una red densa y cohesiva en la cual sus amistades personales formaron los nudos, unidos por un complejo juego de relaciones (in)directas (2010, 19).⁴⁶

Maritain comprendió el valor de la amistad para congregar a una comunidad bajo el mismo espíritu cristiano, sin que importaran las fronteras geográficas e idiomáticas. Philippe Chenaux se refiere a la construcción de esa “red de amistades”

⁴⁶ “...is centered on an important leitmotif of Maritain’s life, namely friendships. In her memoirs *Les Grandes Amitiés* of 1941 (...) Raïssa Maritain presented the mutual understanding with numerous artist and intellectuals that she and her husband experienced as quintessential for their spiritual trajectory. However (...) those friendships were not only crucial because their initiated a state of cordiality in a private sphere (...) The friendships were also of structural importance because they had an outspoken strategic function: they paved the path for the creation of an influential network. In the course of 40 years, the Maritains were able to establish a dense and cohesive grid in which their personal friendships forms the nodes, tied together by a complex set of (in) direct relationships” (2010, 19. Traducción nuestra).

construida alrededor de los Maritain y que tuvo como centro geográfico su casa en Meudon, donde se congregó la “familia espiritual” en el período de entreguerras. Esa red abarcó a una intelectualidad diversa y vasta, que habitaba principalmente Europa y las Américas, a la que la obra de Maritain llegó en distintos momentos e influyó de forma distinta (2010, 42). Extender sus hilos, posibilitó el surgimiento de otros nodos más pequeños, nacidos del interés de algunas personas comprometidas con la difusión del pensamiento del filósofo. Esther de Cáceres ocupó en Uruguay ese papel, siempre presta a cumplir con el objetivo de colaborar con el francés y ser parte de esa “coincidencia a través del espacio y de la lengua” (De Cáceres. Carta a Maritain. Montevideo, 15 de febrero de 1966).

Esther de Cáceres envió ciento dos cartas, postales y tarjetas al filósofo y recibió por su parte cuarenta y ocho cartas firmadas por el propio Maritain o sus secretarios. La correspondencia, más que los encuentros personales, mantuvieron a Jacques Maritain y a De Cáceres estrechamente relacionados desde 1946 a 1970. El diálogo epistolar se convirtió para ellos en el alimento de esa amistad, nacida de la lectura de los libros de Maritain y en la cual primó siempre el mutuo entendimiento. Fue una relación de cercanía, propiciada por las fuertes vivencias personales que ambos tuvieron que atravesar, como el proceso de búsqueda ideológica y espiritual, la enfermedad y la muerte de sus parejas. Estos sentimientos se reflejan en el uso de términos cariñosos y de nombres propios en todas las cartas.

El compromiso de la poeta con la creación de grupos de difusión se consolidó con la visita que realizó a Soisy, en 1949. Sabemos que la iniciativa la tuvo De Cáceres. Según Olivier Compagnon (2001), el propio Maritain nunca buscó iniciar la comunicación y difusión de sus ideas en el extranjero, pero no desalentó a aquellos que quisieron hacerlo. En la carta del 22 de junio de 1946, Esther de Cáceres pide consejo sobre la fundación de un grupo maritainista en Montevideo. Según escribe, ya había enviado una con anterioridad, pidiéndole consejo al respecto. El 13 de junio de 1949, día siguiente al del primer encuentro, la poeta escribe una carta a Maritain comentándole nuevamente sobre sus intenciones de

fundar un grupo de estudios maritainistas. Con esto, Uruguay se pondría a la par de otros países latinoamericanos, donde ya existían, y Maritain encontraría un medio para difundir sus ideas en este país. En las cartas que Maritain le escribiera no aparece ninguna respuesta al respecto, por lo que suponemos que fue una obra que realizó sin su ayuda, solo con la colaboración de amigos montevideanos y, seguramente, siguiendo el modelo de Meudon. Aunque no la aconseje, Maritain entiende la importancia de esta obra y la felicita en la carta del 28 de noviembre de 1965: “No soy digno de unir mi nombre al título de su círculo de estudios —en sí misma, la obra que usted realiza allí tiene una importancia considerable, y doy gracias a Dios por ello—.” (Maritain. Carta a E. de Cáceres, 28 de noviembre de 1965)⁴⁷

En las cartas que le dirigió a Maritain, ella parece tomar el papel de conductora del grupo, es quien propone los temas y lleva adelante los homenajes, se presenta como la promotora y el nexo a través del cual se comunica en gran medida, el resto de los integrantes. Estas son muestras de la construcción de su imagen como referente tanto para el francés como para sus compatriotas. Como ejemplo de esto, en siete de las cartas enviadas por Esther de Cáceres a Jacques Maritain, encontramos artículos de periódicos nacionales donde la poeta o el grupo de estudios aparecen destacados, siempre llevando a cabo actividades de difusión de la obra de los Maritain. Además, encontramos otras seis cartas que contienen estampas de recuerdo de oraciones y misas de homenaje, luego de la muerte de Raïssa y otras pidiendo por Jacques Maritain, una invitación del Club Católico a una actividad en recuerdo de Raïssa Maritain, y una publicación del Círculo fundado en Montevideo para el estudio de la obra de Jacques Maritain. En todas las actividades que dice se llevan a cabo en Montevideo, ella se presenta como la conductora y es también quien comunica al filósofo todo lo realizado.

⁴⁷ La traducción al español de las cartas enviadas por Jacques Maritain fue realizada por Martín Tambasco.

La cercanía entre ambos, posibilitó que en las cartas de Maritain aparecieran pedidos u ofrecimientos relacionados con la difusión de su obra. El intercambio de correspondencia fue continuo, volviéndose más intenso cuando a los temas personales, se le agregan los relacionados con el trabajo de traducción y prologado de libros por parte de Esther de Cáceres. Maritain le encomendó la revisión del *Diario* de Raïssa así como la escritura de una introducción al mismo. Pocos años después, acordaron la traducción de *El campesino del Garona*. De esta manera, la poeta uruguaya se volvió en un referente no solo en Uruguay sino a nivel de Hispanoamérica. En este sentido y como ejemplo de la importancia de Esther de Cáceres en la difusión de la obra de Maritain, leemos en la carta del 2 de marzo de 1967, una transcripción del pedido que le hace la editorial Guadarrama:

Nos interesaría publicar en ella obras completas de Maritain, una de las voces más vivas en la filosofía cristiana del siglo XX (...) Todo ello pasaría lógicamente por usted, quien tal vez nos pudiese escribir un prólogo- presentación (...) ¿Cree Ud. que puede interesar la idea a Maritain? ¿Podría Ud. servirnos de puente de enlace? (De Cáceres. Carta a J. Maritain. 2 de marzo de 1967).

Esther de Cáceres se transforma en difusora cultural de aquellas ideas con las que tenía gran afinidad y se posiciona dentro de la sociedad montevideana, conformando un perfil en el que todas las piezas parecen encajar: es la nueva mujer laica católica que transmite y defiende sus ideas desde el lugar del intelectual, a través de sus poemas, artículos y de conferencias. Los cambios en la Iglesia propuestos por papa Pío XI, acarrearón un nuevo modelo de mujer católica, como dice Bidegain:

El modelo propuesto a la mujer occidental hasta mediados de siglo XX seguía siendo el heredado del catolicismo europeo (...) que enfatizaban la domesticidad de la mujer casada y el enclaustramiento de las mujeres religiosas. Aunque sin proponérselo, fue por medio de la Acción Católica Femenina que el modelo empezó a quebrarse (...) Aunque el proyecto [de la Acción Católica] era continuar con el modelo tradicional asignado a las mujeres, significó

un quiebre importante, aún por fuera de las expectativas de quienes lo propusieron, en la medida en que lanzaron a muchas mujeres a actuar en el espacio público, de donde no lograrán volver a sacarlas (2014, 163).

Los lazos de amistad tendidos entre Maritain y diversos intelectuales, sin desestimar otros factores importantes, colaboraron con que, en América Latina, a diferencia de Europa, su influencia continuara siendo fuerte en los ámbitos académicos y políticos después de la segunda guerra mundial hasta la década del setenta. Como respuesta, el francés se mostró interesado en acercar su obra al público latinoamericano. Olivier Compagnon (2001) destaca el hecho de que gran parte de las traducciones de las obras de Maritain comenzaran a editarse en Buenos Aires, Santiago, México, Río de Janeiro y San Pablo, mostrando la fuerza que tuvieron estos mercados en la difusión de su obra.

Más allá de las cuestiones culturales y de difusión, las cartas intercambiadas traslucen verdaderos sentimientos de amistad y cariño. Maritain siempre la reconoce como una amiga, a quien puede contar sus problemas con la escritura y la edición de sus libros, además de cuestiones íntimas como los dolores de la pérdida y la enfermedad. Es notable la cantidad de líneas que intercambiaron, preguntando o contando sobre su estado de salud. En la carta del 13 de junio de 1949, Esther de Cáceres define a Raïssa y Jacques a partir del “don de amistad” que tienen. Ya casi al final de sus vidas, Maritain se refiere a esa relación como “nuestra antigua amistad” (Maritain. Carta a E. de Cáceres. 19 de febrero de 1968). Asimismo, en la carta fechada el 26 de enero de 1965, habla de “nuestras afinidades espirituales”, destacando que la comunión entre ambos era más que intelectual. Tal vez por eso su relación se extendió durante tanto tiempo, incluso cuando la influencia de Maritain había entrado en decadencia en muchos sitios debido a los cambios políticos y sociales (O. Compagnon, 2003, 355-356). Por todo esto, en la última carta que le enviara Maritain, agradece por medio de una secretaria, la fidelidad de su amiga: “Jacques le agradece de todo corazón por su última carta y lo emociona

su tan prolongada fidelidad en el recuerdo” (Sor Marie Pascale. Carta a E. de Cáceres. 21 de noviembre de 1970).

Maritain encontró en Esther de Cáceres a una persona interesada en dialogar, en acercar a personas diferentes y difundir ideas. Fueron amigos pues para ambos, la amistad se define por la comunidad de espíritu. Por eso Esther se convirtió en su “queridísima amiga”, palabras con las que encabeza cada una de sus cartas, y también en una fiel colaboradora de su obra, usando su influencia en determinados círculos de la cultura uruguaya para eso, al mismo tiempo que se define y posiciona como intelectual católica.

1.2.2. Acerca de la relación entre Esther de Cáceres y Raïssa Maritain.

Esther de Cáceres fue una gran admiradora de la obra poética de Raïssa Maritain⁴⁸ pero, más que nada, de su personalidad y su fe inquebrantable. Se sintió cercana a ella desde que la conoció en Soisy en 1949, aunque el intercambio personal de correspondencia se limitó a una única carta, recibida por Esther de Cáceres, fechada el 28 de agosto de 1959. En la misma, Raïssa agradece a la poeta uruguaya el interés por su obra y le envía material de utilidad para un curso que De Cáceres planea dictar. La verdadera “comunicación” comenzó en la década del sesenta cuando Raïssa había fallecido y el *Diario* fue publicado por Jacques Maritain.

La identificación de la poeta uruguaya con Raïssa fue muy diferente a la que sintió con otros místicos, como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, porque en este caso se trataba de una contemporánea suya, a quien había conocido personalmente. A través de la lectura del *Diario*,⁴⁹ Esther de Cáceres comprendió

⁴⁸ Raïssa Maritain (1883-1960) nacida Raïssa Oumansoff, en el seno de una familia judía que emigró de Rusia a París en 1893. En 1900 conoce a Jacques Maritain en la Sorbona y cuatro años después contraen matrimonio. En 1906 se bautiza, junto a su marido y su hermana, en la fe católica. Fue poeta y ensayista, además de colaboradora de la obra de Jacques Maritain. Por más datos ver Suther, Judith. *Raïssa Maritain. Pilgrim. Poet. Exile*. New York. Fordham University Press, 1990.

⁴⁹ En el *Diario*, que Raïssa Maritain escribió de forma irregular entre 1914 y 1939, se conserva

en verdad lo cercanos que eran sus espíritus. “Entre Raïssa y usted hay una maravillosa relación espiritual” le dice Jacques Maritain en la carta del 4 de abril de 1962 y la misma idea se repite en la correspondencia de esa década. El fervor por el *Diario*, llevó a Esther de Cáceres a interesarse por traducir la obra al español y finalmente, a escribir un prólogo titulado “Una nueva «Aventura de la Gracia»” (1966).

La relación tan estrecha de Esther de Cáceres con Raïssa Maritain se debió a una identificación espiritual, a la búsqueda de la verdad a través de la introspección y el sufrimiento físico y del alma, experimentado durante la conversión⁵⁰ y el camino del místico. Esto puede apreciarse claramente en algunas de las cartas que ella le envió a Jacques Maritain: “Yo siento, querido Maestro, querido Amigo, que Raïssa me acompaña; que ella será nuestra más intensa mediadora. Estoy unida a ella por todo lo que le debo, por todo lo [que] ella es aquí y allá arriba” (Carta a Jacques Maritain, 10 de abril de 1962). Ella siente que Raïssa la protege en los peores momentos y a la vez, que es la única que podría comprenderla: “Raïssa es ahora mi apoyo más querida, más inmediato. ¡Qué cerca está y qué cerca la siento! ¡Cómo nos mira! A veces sé su mirada.” (Carta a Jacques Maritain, Saint Jacques, 1962). No es un hecho menor que el acercamiento de la poeta uruguaya al *Diario*, se haya producido mientras estaba internada en un hospital de Boston recibiendo tratamiento por una grave enfermedad (según consta en la correspondencia del año 1962), lo que habría estimulado una mayor identificación con Raïssa y su texto.

En el *Diario* hace hincapié en el dolor físico y espiritual y en el sufrimiento como una necesidad y una consecuencia del acercamiento a Dios: “En la misa he comprendido que debía aceptar la angustia y la agonía casi incesantes de mi corazón, como el estado de mi plegaria, y mi parte de cooperación en la obra de

principalmente el registro de la intimidad de su oración y sus pensamientos sobre la fe. Cada una de estas reflexiones se puede leer como un motivador para el pensamiento y la oración del lector.

⁵⁰ Como ya mencionamos, Raïssa Maritain se convirtió al catolicismo en su adultez mientras que Esther de Cáceres volvió al catolicismo, vivencia que experimentó como una conversión.

Dios en el mundo y en las almas.” (12 noviembre 1939. 1966, 241).

Richard Burton (2004, 102) resalta el hecho de que, en el *Diario*, así como en la poesía de Raïssa Maritain hay una fuerte identificación con la Pasión de Cristo y su martirio. El creyente debe estar preparado para completar la obra de Cristo en la tierra y sacrificarse por eso. El amor y la bondad divina se expresa para Raïssa de forma terrible, muy lejos de la compasión y el cuidado. Esta identificación entre el amor divino y el sufrimiento se aprecia en varias entradas del *Diario*: “Durante un momento tuve la intuición de ser como una víctima aceptada por Dios, y que mi pobre corazón desgarrado era recibido en sacrificio. Es inexpresable: fue un instante muy puro, en que, como iluminado por un relámpago, mi corazón me pareció puro; verdaderamente sincero, verdaderamente doloroso, verdaderamente entregado y aceptado. Pero quizá todo sea presunción; Jesús, María, perdonadme” (1966, 6).

En la obra poética de Esther de Cáceres también se aprecia el importante lugar que tuvo la Pasión de Cristo, aunque no podemos afirmar que haya sido sentida por las dos poetisas de la misma manera. Como ejemplo, tenemos el título de su libro *Cruz y Éxtasis de la Pasión* (1937), los poemas que integran la sección “Siete saetas” del libro *Mar en el Mar* (1947) y la sección “Vía Crucis” en *Paso de la Noche* (1957).⁵¹

La identificación de la poeta uruguaya con Raïssa Maritain le permitió procesar y sobrellevar un momento difícil de su vida, además de acercarla todavía más a Jacques Maritain y permitirle dar otro paso al convertirse desde ese momento, en la prologuista de la versión castellana del *Diario* y, más adelante, en la traductora del *Campesino del Garona*.

1.2.3. Intercambios sobre poesía.

⁵¹ Sobre el tema se profundizará en el apartado 2.1.6. la Pasión, el Vía Crucis.

Esther de Cáceres publicó poco sobre su poesía y su proceso creativo. Tampoco se extendió sobre el tema en sus cartas, incluso cuando intercambió ideas con otros escritores o entendidos.

En la correspondencia mantenida con los Maritain, el tema de su literatura ocupa un lugar muy lateral. En solo dos de sus cartas, De Cáceres incluye poemas de su autoría: “Salmo por la Iglesia sufriente” (dos traducciones diferentes al francés en las cartas fechadas el 25 de enero y Semana de Pasión, 1969) y un recorte de diario con los poemas “Salmo por la Iglesia sufriente”⁵² y “Rosa en lo alto”.⁵³ El poema que se anexa tres veces, está dedicado a Jacques Maritain. Sabemos además, por las cartas enviadas por el filósofo francés, que Clotilde Barbé⁵⁴ le envió los poemas “La sangre del pobre” y “La noche de los astros”, además del índice de “Hacia el Tiempo Sagrado”, todos pertenecientes al libro *Los Cantos del destierro* (Maritain. Carta del 27 de agosto de 1962). En la carta del 28 de noviembre de 1965, Maritain acusa recibo del libro *Tiempo y Abismo*.

Que su interés haya sido el de publicitar su obra dentro del círculo cercano a Maritainno está del todo claro, puesto que los envíos comenzaron recién en la década del sesenta cuando la amistad ya era de larga data y ella era una poeta reconocida. Además, nunca le solicitó opiniones sobre su obra ni pidió autorización para publicar sus palabras. Posiblemente, que su obra fuera valorada por alguien tan admirado, era lo más importante para ella.

Incluir poemas, índices y libros en su correspondencia, además de ser un gesto de amistad, le muestra a Maritain otra faceta de su personalidad, en este caso, la poeta. También sirve para explicitar la coincidencia de ideas estéticas y

⁵² El poema no se publicó en ninguno de los libros de Esther de Cáceres. Solo se dio a conocer en un periódico, del que no contamos con datos. Un manuscrito del poema disponible en <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Esther_de_Caceres/lib/exe/fetch.php?media=manuscrito_canto.jpg>

⁵³ Publicado en *Canto desierto* (1969: 43)

⁵⁴ Clotilde Barbé o.s.b.: religiosa de la Abadía Benedictina de Santa Escolástica. Redactora de la revista *Tribuna Católica*. Traductora. Colaboró con Esther de Cáceres en los trabajos de traducción y revisión del *Diario de Raïssa* y *El campesino del Garona*.

pensamiento católico. Por ejemplo, el poema “Salmo por la Iglesia sufriente” es una representación de la situación que atravesaba la Iglesia, preocupación que los dos comparten. En la carta del 25 de enero, luego de hacer algunas aclaraciones sobre la pobreza del poema, menciona la “malísima” coyuntura que atraviesa el país y “el desconcierto entre las gentes de Iglesia; la desnaturalización denunciada en *Le Paysan*, con sus causas, de tan claro carácter universal” (De Cáceres a J. Maritain, 25 de enero).

En las cinco cartas donde aparecen comentarios sobre la obra poética de Esther de Cáceres, Maritain emite siempre juicios positivos. El 27 de agosto de 1962, se detiene en valorar los poemas, teniendo en cuenta su temática (marcando su vínculo sentimental con los mismos), la musicalidad y la relación que establece con otros autores consagrados como San Juan, todos estos aspectos que aparecen desarrollados en los tratados de los Maritain sobre poesía y que subrayan la conexión entre las ideas de ambos:

Agradezco mucho a Clotilde (esta carta es para ella como para usted) que me haya dado una idea de la composición del poemario que acaba de preparar, y que espero se publique pronto. El Tiempo Sagrado es un muy bello título, y el contenido del libro me parece de enorme importancia. Me gustó mucho La Sangre del Pobre que Clotilde ha aceptado traducir para mí y que me recuerda a mi querido padrino León Bloy. Anima todo este poema una piedad divina y un sentido profundo del misterio en los ojos del Pobre. ¡Y qué admirable poema la Noche de los Astros! Esa noche tan querida por San Juan de la Cruz... La traducción francesa, hecha por Clotilde con tanto amor, no puede expresar toda la música del poema original pero es posible adivinar dicha música y su belleza a través del texto francés. A usted, querida amiga, mi admiración (Carta del 27 de agosto de 1962).

La misma conexión aparece en las opiniones de la poeta uruguaya sobre el *Diario* de Raïssa, principalmente acerca del estilo:

Convergen elementos muy ricos y diversos que hacen del libro un documento único de la vida espiritual; aunque, a pesar de toda esa riqueza, la expresión aparece tan pura y desnuda, tan natural como una flor.

Tiene mucho misterio este libro, además del misterio de los trances de vida espiritual: un misterio estilístico, si así puede decirse, ligado a su complejo valor como obra literaria, como creación única en su género. (De Cáceres. Carta del 27 de junio de 1962).

Estas breves líneas nos acercan a las ideas sobre la poesía que compartían los Maritain y Esther de Cáceres. Por ejemplo, ambos sostienen que la creación poética es misteriosa:

En mi prólogo al libro “Los ciclos” [sic] (1935), dije cómo el momento de la creación es inexplicable, y, cómo no puede hablarse de él ni se tiene conciencia de un estado preparatorio antes de verificar, con causalidad ordenada de los pensamientos, sino que más bien hay una disposición musical (...) Junto a ese proceso misterioso y complejo puedo decir que toda mi vida está habilitada por la pasión de la Poesía; y que si no puedo hablar de “régimen de trabajo” puedo decir que todo mi trabajo es una experiencia en la que mi poesía se enriquece como se enriquece mi ser. Así como que poesía y ser se nutren en los trances de la vida espiritual, en el diálogo, en la lectura meditada, en el paseo, en la contemplación de la tierra y el cielo y en la gran experiencia de ver Pintura y escuchar Música, (diría que esta es mi más rigurosa y adorable disciplina). Mi mismo fuego alto y profundo vive en todos esos ámbitos. (De Cáceres, *Encuesta*, 1960).

La poesía tiene su origen en un estadio previo al de la inteligencia, mucho más profundo y difícil de comprender pues está por fuera de la razón lógica. Como dice Jacques Maritain:

... en las raíces del acto creador debe tener lugar un proceso intelectual particular, sin paralelo en la razón lógica, proceso en el cual las cosas y el yo son aprehendidos conjuntamente por medio de una suerte de experiencia o conocimiento que no puede expresarse conceptualmente;

que solo se expresa en la obra del artista (Maritain, 1955, 49).

Es fundamental mantener la pureza de la intuición creadora de la que se originó ese conocimiento “oscuro”, que se caracteriza por ser “inefable” (R. Maritain, 1966, 309). A esto se refiere Esther de Cáceres cuando dice: “hay una “claridad difícil”⁵⁵ que yo quiero y que reconozco en la gran Poesía de todos los tiempos como esencial” (de Cáceres, *De Profundis*, 9. inédito).⁵⁶ En el prólogo al libro *Los Cielos*, la autora explica el concepto con más detalle:

Ya se habló de claridad difícil, refiriéndose a una sencillez de vuelta, —tan difícil de lograr— y que para mí, en particular, va naciendo en el tiempo del trabajo silencioso, subconsciente, de modo tal que cuando llega a las palabras, el poema está ya liberado y vive la vida de la música (1935, 9).

Un acercamiento a la “claridad difícil” lo tenemos en el ensayo *Sentido y no-sentido en poesía* (1937) de Raïssa Maritain. En el mismo, la autora sostiene que el arte verdadero tiene su origen en un plano no material, lo que explica que se aleje de la lógica común (Suther, 1990, 176) pero de todas formas debe existir un significado comprensible que nos permita acercarnos al misterio, a la “oscuridad” que está presente en toda poesía verdadera:

La poesía es el fruto de un contacto del espíritu con la realidad en sí misma inefable y con su fuente, que creemos ser Dios mismo en el movimiento de amor que le lleva a crear imágenes de su belleza. Lo que es concebido así en las misteriosas oscuridades del ser se expresa con un sabroso ilogismo, que no es el nosentido, sino superabundancia de sentidos (R. Maritain, 1946, s/d).

⁵⁵ En su “Prólogo” a *La isla de los cánticos* de María Eugenia Vaz Ferreira, explica el origen de este concepto: “Yo la he señalado muchas veces, asociándola a la feliz expresión con que Eugenio D’Ors caracterizó el gran arte de Mantegna: «la claridad difícil»” (1976, XXX).

⁵⁶ El documento se encuentra en la Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Carpeta Originales. Posiblemente sea el borrador de un prólogo escrito por Esther de Cáceres para una Antología de sus poemas, fechado en 1966 o posterior.

La contemplación del mundo en el que el artista se mueve, conduce al problema de qué hará con lo observado, de qué forma se aproximará a esto en la obra. Sobre el artista y su función dice Raïssa en su *Diario*: “Es como un asociado de Dios en la acción de obras hermosas: al desarrollar las fuerzas puestas en él por el Creador; «todo don perfecto viene de lo alto y desciende del Padre de las luces», y usar del poder y la materia creados por Dios, crea, por así decirlo, un segundo grado.” (R. Maritain, 1966, 91).

En el fragmento del *Diario* titulado “La poesía de nuestro tiempo”, Raïssa Maritain reflexiona sobre el papel de la poesía en tiempos de guerra, mostrando de otra forma la relación entre la poesía y la realidad que rodea al poeta. En esos momentos, la poesía debe buscar lo verdadero, yendo al nudo de lo que la vivencia provoca y dejando de lado el decorado: “(...) que se cubra el rostro; que cese de jugar con nuestro dolor; que olvide las flores, los juegos, las gracias, la retórica y la elocuencia; que se desnude y se humille si quiere sobrevivir a lo inimaginable, lo indecible, la mortal tiniebla de nuestro tiempo.” (R. Maritain, 1966, 293).

De la misma manera, en la entrada del *Diario* fechada el 29 de julio de 1939, Raïssa se detiene en el asunto de la composición poética sosteniendo que el poema solo surge del silencio, alejándose de la anécdota y también de la imaginación, purificando el texto desde su origen (R. Maritain, 1966, 234). Estas ideas aparecen reflejadas en la postura de Esther de Cáceres sobre la construcción del poema y la relación del mismo con la realidad que rodea al artista. Así lo dice en el prólogo a su libro *Los Cielos*:

Todos los poemas representan caminos de renunciamento y desnudez.

Y los que más amo son los que he logrado más despojados de las palabras y más liberados del paisaje y de las imágenes. Vale decir, de lo retórico, de lo descriptivo, de lo exterior (...) Esa liberación de las imágenes —y del culto actual a la imagen por la imagen— es algo de lo que más

estimo en mi obra. Sólo puedo dar el símbolo; pienso que todo se dice en símbolos (1935, 13).⁵⁷

En su carta a Jacques Maritain del 7 de octubre, día de Nuestra Señora del Rosario, la autora muestra su preocupación sobre la incidencia del naturalismo en el arte, a raíz de una reflexión personal sobre el libro *Liturgia y Contemplación* (1959): “Tiene una actualidad impresionante ese enfoque: las modificaciones de estilo corren graves riesgos, en los que se advierte la infiltración naturalista, que parece creciente.” (Carta a Jacques Maritain, 7 de octubre). El rechazo al naturalismo conduce a que en sus poemas se lleve la anécdota “al luminoso plano de la Categoría” (De Cáceres, *De Profundis*, 3, inédito). Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en los textos que integran “Gradual de la tierra”, la segunda sección del libro *Tiempo y Abismo*. Varios de los títulos de las composiciones remiten a elementos naturales o artificiales que se convierten en disparadores a partir de los cuales el yo lírico realiza reflexiones más profundas, alejándose lo más posible de lo anecdótico. De esta manera pretende que su obra poética sea atemporal, que refleje los rasgos propios del ser humano, abandonando el individualismo, propio del capitalismo:

[su poesía] significa, como testimonio personal, una reacción frente a la crisis espiritual que padecemos, y que se percibe a través de una decadencia del estilo. Esta decadencia es el resultado de una civilización homicida en que el respeto por la persona humana se ha degradado como consecuencia de un naturalismo invasor que se hace cada vez más álgido (De Cáceres, *De Profundis*, 22, inédito).

Por todo esto, el verso debe despojarse, aspirar a la “sencillez”, que puede no ser tal en apariencia, pero que es propia del verdadero arte. En esta búsqueda es necesario seguir la tradición pues “...la fidelidad a las fuentes es una clave de originalidad y de libertad” (de Cáceres, 1961, 3) que no podrá encontrarse en las modas pasajeras.

⁵⁷ Estos conceptos se desarrollarán en el Capítulo 2 de esta Tesis.

1.2.4. La originalidad

Maritain cuestiona la necesidad de los artistas por distanciarse de la naturaleza y el mundo existencial, actitud que asocia con el arte de las vanguardias.⁵⁸ La libertad, para Maritain, no se encuentra en el arte no representativo sino en buscar un arte que encarne al individuo como persona, también al mundo que lo rodea:

Y es la simplicidad (...) quien le dará la exactitud y el acceso a las profundidades. Olvidando, para adherirse a su puro objeto, la mentirosa búsqueda de una originalidad siempre pequeña y cerrada, una rectitud, un instinto de desinterés le abrirá el misterio de la universalidad (J. Maritain, 1945, 58).

Bogar por un arte “universal” es una de las cuestiones con la que más claramente podemos relacionar a Esther de Cáceres con Jacques Maritain. En el manuscrito “De Profundis”, la poeta analiza los caminos que ha recorrido en busca de su voz poética y afirma que lo que ha aprendido por la experiencia de otros y la personal “... me ha reafirmado en mi primer deseo de orden, de abstracción, de precioso concierto, de geometría y Pasión que resplandece en las obras eternas. (De Cáceres, *De Profundis*, 15, inédito).

De la idea de universalidad se desprende una concepción de originalidad que nada tiene que ver con lo radicalmente novedoso sino con las relaciones de continuidad entre diversos artistas y obras de arte a lo largo del tiempo. Recordemos que la concepción cristiana del tiempo y, por lo tanto, de la posteridad y la memoria, está en la base de estas concepciones sobre el arte. El tiempo en el que transcurre

⁵⁸ “Exigirle a nuestro arte *que sea* el arte en estado puro, libertándolo, de hecho, de todas sus condiciones de existencia en el sujeto humano, es querer usurpar para él la aseidad de Dios. Exigirle que *tienda* al arte puro (...) sin rechazar las servidumbres de su condición humana, sino más bien sacando partido de ellas sin cesar, y tirando de sus lazos creados hasta el extremo límite de elasticidad, es exigirle que realice mejor su espiritualidad radical” (Maritain, 1945, 16).

nuestra vida no tiene ninguna influencia sobre aquellos aspectos que nos hacen esencialmente humanos, así que tampoco deberían afectar al arte. Desde este punto de vista, la originalidad del artista es parte de una “tradición que no es inercia sino fuente viva” (De Cáceres, Manuscrito sobre su visita a casa de Maritain, 7, inédito).⁵⁹ Al respecto dice Heynickx:

Al identificar el modernismo con la cuestión de lo moderno, así como con la mutación de los marcos de referencia y la ruptura de los continuos, no se ve claramente que la belleza no sólo contiene un elemento relativo, circunstancial (moda), sino también un componente invariable (“lo eterno e inmutable”), como indicó Baudelaire. Aunque sería erróneo afirmar que la segunda sección de la definición de Baudelaire, que difundió la idea de que más allá de las impresiones de un presente cambiante podrían encontrarse sugerencias de ideas universales, quedó totalmente olvidada en el siglo XX. En el libro *Art et Scolastique* (*Arte y Escolástica*) que apareció por primera vez en 1920, el filósofo francés Jacques Maritain pondría énfasis en la segunda mitad de la visión de belleza de Baudelaire. Él describió al artista moderno como alguien que es capaz de apreciar la belleza oportuna de un detalle superficial y, a la vez, especular sobre la intemporalidad que discierne más allá de ella. En la visión de Maritain, había un fundamento último para tales abstracciones que surgía por encima del caos del presente: Dios. (...) La mediación de Maritain entre la Belleza Universal, Dios y la oportuna belleza del arte modernista, demuestra que lo nuevo siempre está alojado en lo antiguo. La cultura, y especialmente el arte, nunca es una entidad homogénea porque está atrapada en una interacción de movimiento y duración, una confluencia de lo eterno con lo efímero (2010, 8).⁶⁰

⁵⁹ Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

⁶⁰ “By identifying modernism with the question of being up-to-date, as well as with the mutation of reference frames and the breakdown of continua, one does not clearly see that beauty not only contained a relative, circumstantial element (fashion), but also an invariable component (“the eternal and immutable”), as Baudelaire indicated. Though it would be wrong to state that the second section of Baudelaire’s definition, which aired the idea that beyond the impressions of a changing present one could find suggestions of universal insights, became totally forgotten in the twentieth century. In the book *Art et Scolastique* (Art and Scholasticism) which first appeared in 1920, the French philosopher Jacques Maritain would put emphasis on the second half of Baudelaire’s vision of beauty. He described the modern artist as someone who is able to appreciate the timely beauty of a surface detail and, at once, speculates about the timelessness he discerns beyond it. In Maritain’s vision, there was an ultimate ground for such abstractions that arose above the chaos of the present:

Teniendo en cuenta estos planteos sobre arte y poesía es que podemos apreciar la obra de Esther de Cáceres bajo una nueva luz. Sabemos que uno de los aspectos que más se le criticó a su poesía fue la aparente falta de originalidad, el hecho de que se mantuviera fiel a una visión artística desde el primero hasta el último de sus libros. Maritain se muestra muy crítico de ese tipo de opiniones que atentan contra el arte y la verdad:

(...) se tiende mucho más a destruir lo antiguo que a mejorarlo, y a exaltar la originalidad de cada sujeto pensante más que conformar el pensamiento al objeto. Es la completa inversión del orden: semejante método, esencialmente particularista y negativo, es, en realidad, esencialmente retrógrado. Todas las verdades adquiridas se han de ir así fatalmente destruyendo una tras otras (J. Maritain, 1942, 94).

También fue motivo de discusión el hecho de si la literatura de Esther de Cáceres puede identificarse como “uruguaya” debido a la escasa relación con el entorno, porque no hace abundantes menciones a lo nuestro. Al respecto dice la poeta en dos entrevistas que le realizaron:

En lo que a cultura y tradición se refiere mi obra de difusión cultural persigue la valoración de las fuentes tradicionales, me he dedicado a estudiarlas, marcando como fundamentales la influencia española y francesa en nuestras formas de Arte y de Vida, mostrando la progresión y vicisitudes de esas influencias. Dentro de la enseñanza insisto siempre en el valor y significado de la palabra TRADICIÓN, que no debe confundirse con inercias (M.B.P., s/d).⁶¹

No puedo decir que me considero inscripta en una tradición nacional; pero siento que en mi obra, que no tiene relación con ningún pintoresquismo, vive en alguna forma mi

God. (...) Maritain's mediation between Universal Beauty, God and the timely beauty of modernist art, demonstrates that the new is always lodged in the old. Culture, and especially art, is never a homogeneous entity because it is caught up in an interplay of movement and duration, a conflation of the eternal with the ephemeral" (2010, 8. Traducción nuestra).

⁶¹ No tenemos datos del autor, por eso lo citamos usando las iniciales con las que firma.

experiencia como persona de este sitio al que tanto quiero y al que tanto debo. Creo que nadie puede eludir esta vinculación misteriosa con su país de origen. (De Cáceres, *Encuesta*, 1960).

La autora propone líneas para la lectura y categorización de su obra, considerándola parte de una tradición universal que la hermana con otros autores a lo largo del tiempo y el espacio, idea de profundas raíces cristianas. Al alejarse del “pintoresquismo”, su obra se vuelve “humana” y no “nacional”. La idea aparece en el prólogo al libro *Raza ciega* de Francisco Espínola, sobre quien la autora manifiesta: “Gran artista, pudo eludir todos los riesgos del pintoresquismo y también los riesgos de toda frívola moda, de advenediza extranjería. El cosmopolitismo es la antítesis de lo universal” (De Cáceres, 1967, XXXI-XXXII).

En la conferencia “Influencias españolas en la cultura uruguaya” (1947) Esther de Cáceres desarrolla el tema de la cultura nacional, partiendo de la afirmación “No hay cultura sin tradición” (De Cáceres, 1947, 71) Identifica dos raíces culturales: la autóctona, demasiado olvidada, lejana en el tiempo, y la raíz española, que ha recobrado su fuerza en nuestro entorno, bajo la influencia de la Generación del 98. Estos autores han conseguido ir a lo “esencialmente humano, y por eso universal (...) Lo clásico es lo vivo; esto de ahora y de siempre; ligado a la profunda esencia del Hombre universal.” (De Cáceres, 1947, 79-82).

En su ensayo “La cultura de América y sus fuentes” (1964),⁶² la poeta profundiza en los conceptos de “influencia” y “originalidad”, considerando la cuestión del lugar de origen y de la literatura nacional. En un primer momento, propone la idea del “nacimiento espiritual”, que puede o no estar relacionado con el espacio físico en el que nacimos. De esta forma, desmiente la cuestión de la patria como origen y nos remite al momento del “nacimiento espiritual”, relacionado con las experiencias generadoras de emoción, que nos revelan el misterio de nuestra

⁶² El ensayo apareció originalmente en el diario *El Plata*, el 26 de octubre de 1958. Integra la *Antología del Ensayo Uruguayo* de Real de Azúa (1964, Tomo II, 370- 379).

procedencia y también la desolación de comprobar que el lugar de nacimiento y el origen espiritual rara vez coinciden.

Plantea también la cuestión de las fuentes de la cultura americana, sosteniendo que se pueden rastrear sus raíces hasta la tradición cultural europea, específicamente en la literatura española y francesa.⁶³ La autora deja de lado cualquier otra influencia o las agrupa como novelerías, llamándolas: “influencias esporádicas, no asimiladas” (De Cáceres, 1964, 374). No pasa por alto las particularidades de nuestro continente, hablando sobre el mestizaje y los riesgos que se corren cuando “invaden el ámbito de la expresión y de la cultura” (De Cáceres 1964, 375). A esto lo denomina “pintoresquismo” y lo separa de lo “ontológico”, como la creación de valores estilísticos que trascienden la anécdota, cuestión siempre defendida por la poeta.

Para Esther de Cáceres, como para Maritain, una obra original debe reflejar una verdad ontológica, además de tener en cuenta los medios estilísticos usados para la expresión. En este sentido, las coordenadas de tiempo y espacio y las producciones artísticas asociadas a estas, no deben necesariamente considerarse como influencias de un artista determinado o la vara con la que se mide su arte.

⁶³ “Padecemos también dos errores extremos: el exagerado regionalismo o el exagerado exotismo, sin ajustarnos a un criterio de universalidad en el cual se aúnan lo nuestro y el mundo. El pintoresquismo es tendencia frívola (...) debemos estudiar nuestras fuentes. Cada vez más sabemos que se ha hecho una cultura de aluvión, superficial, difusa; no se han sedimentado las influencias fundamentales que nos llegaron y que en algunos escritores nuestros fueron esenciales (...) El conocimiento de esas fuentes, así como el de los nuevos aportes de entidad nos servirá de buen apoyo para el conocimiento de nuestra literatura, nos ayudará a valorarla, a interesarnos por ella como cosa nuestra” (De Cáceres, 1961, 6-7).

CAPÍTULO 2

Esther de Cáceres: poeta mística

2. Esther de Cáceres, mística: distintas opiniones

El nombre de Esther de Cáceres ha pasado a representar en nuestras letras a la poesía religiosa, mística, católica, términos que fueron aplicados indistintamente a su obra. Ella misma fue consciente de las dificultades para clasificarla. Así lo muestra en un manuscrito “De Profundis”:

El nombre de mi primer libro *Las ínsulas extrañas* revela ya una clave de mi poesía. Siendo esta la expresión más viva de mi ser, ha de vincularse fundamentalmente con mi experiencia religiosa, con mi oración. Aparecían así cantos que pueden relacionarse con la línea de la poesía mística y otros que pueden relacionarse con la poesía religiosa (De Cáceres, *De Profundis*, 10, inédito).

Sin embargo, su clasificación como poeta mística no ha sido aceptada por todos, generando controversias menores. Por ejemplo, Víctor Cayota (1991) entiende que la poesía de Esther de Cáceres no es mística, sino que se inspira en los representantes de este género para mostrar su fe religiosa:

Los poemas de Esther de Cáceres van pautando a grandes rasgos, las etapas del proceso místico; es así como aparecen las duras etapas de la Noche activa del sentido y la noche activa y pasiva del espíritu, según las denomina el místico español (...) Pero la poetisa no pretende haber vivido la misma experiencia que el monje carmelita ni “tampoco, salvo alguna expresión aislada, imitar su lenguaje”; ella vive una conversión religiosa profunda no un éxtasis místico y eso es lo que poetiza (1991, 107- 108).

Guido Castillo sostiene que su poesía es la expresión de una profunda y

verdadera religiosidad, que encuentra apoyo en modelos clásicos:

Es indudable que los poemas de Esther de Cáceres están profundamente vinculados y no solo por sus temas, a la obra de San Juan y a una parte de la tradición mística más viva; y está bien que así sea, pues el misticismo es lo más tradicional, por ser la renovación incesante de la “novedad del espíritu”, la afirmación, o explosión, perenne de la Palabra en la plenitud del silencio. Pero sería un atrevimiento y una ligereza decir que los versos de Esther de Cáceres manifiestan una experiencia mística; lo que ellos manifiestan es una auténtica experiencia poética identificada con una no menos auténtica experiencia religiosa (1958, 115).

Giselda Zani dedica varias páginas de su ensayo *De la poesía de Esther de Cáceres* (1945), a fundamentar la idea de que estamos frente a poemas místicos. La autora aclara que no se debe usar la caracterización de mística como un término que engloba textos iguales, sino que se deben tener en cuenta las diferencias que se presentan entre aquellos que pertenecen a esta categoría.

La misma idea defiende Tomás Brena:

La poesía de Esther de Cáceres, es mística porque canta su amor divino y porque nos sugiere una comunicación más profunda que la de sus poemas. No la quiere revelar, pero sus versos la traducen sin este querer, como los otros místicos, que no están poseídos por ningún afán didáctico. Cantan por imperio de la voz que los sostiene y les da el canto. Esther canta por imperio de la voz, que le sostiene; y de la mano, que la roza; y de la cruz, que se le clava; y de la emoción, que se le trasmite; y de la verdad escondida y futura, que se le revela (1974, 18).

Su poesía recibe la influencia de los grandes místicos españoles: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. De este último, toma el concepto de las tres vías y el tránsito del alma, que pueden apreciarse en su poema *Noche Oscura del Alma* y en *Subida al Monte Carmelo*. La primera vía (purgativa) busca la limpieza

activa a través de la oración, la reflexión y la penitencia. En la segunda (iluminativa) el sujeto alcanza los dones de la inteligencia y la sabiduría. Por último, en la vía unitiva, el alma alcanza la unión con Dios. González- Arintero completa estas ideas:

En la vía purgativa propia de los principiantes (...) predomina el esfuerzo por apartarse y preservarse del mal; en la iluminativa, propia de proficientes o aprovechados, aunque debe proseguir la purificación y acrecentarse la unión, predomina la ilustración del alma con el resplandor de la verdad contemplada y la fiel práctica de toda virtud, con que corre presurosa por las sendas de la justicia; y en la unitiva, a la vez que se consuma la purificación y se llega a la plena iluminación, predomina la firme adhesión a Dios y la fruición del Sumo Bien.

Las tres cosas deben, pues, ir siempre bien unidas, aunque predomine una de ellas; y así no hay en realidad tres vías separadas, sino como una sola vía ascendente con tres fases principales, caracterizadas por lo que en ellas predomina (1980, 95-96).

Elena Romiti (2015, VIII) se detiene en aquellos aspectos que incluyen a su obra poética dentro de la mística, estableciendo relaciones con los caminos o las vías que San Juan de la Cruz conceptualiza en su obra, señalando que en la poesía de Esther de Cáceres predominan las referencias a las vías purgativa e iluminativa, no tanto a la última, la unitiva.

La búsqueda de Dios y la introspección que es necesaria para alcanzarla, conducen a que el interior del yo lírico se transforme en un paisaje donde priman el aislamiento, la soledad y el silencio. En las representaciones de ese mundo interior se utilizan elementos naturales como los vegetales, los desiertos de agua o piedra, el cielo, las nubes, todo complementado por las referencias a determinados colores y a la música. Se destaca el uso de “imágenes sencillas y puras que recorren su poesía y cobran el valor del símbolo” (Romiti, 2015, XIX), lo que relaciona con las características de la poesía mística más tradicional.

Esta búsqueda solitaria lleva al yo lírico a recorrer un camino, presentado

como un tránsito sin fin. Este se despide del mundo material, se libera de las ataduras que lo individualizan, buscando convertirse en una abstracción, ser parte de Algo. Lo que importa es el final que se espera con ansiedad y se vislumbra, aunque no se alcanza todavía, por eso se vuelven recurrentes las ideas sobre la muerte y la resurrección.

De los temas y tonos habituales en la poesía mística, su obra poética se vuelca a aquellos que reflejan el “gozo, la exaltación, la plenitud” (Mántaras y Arbeleche, 1995, 81) de la experiencia de Dios. Alejandro Paternain coincide:

Pero se trata de una asunción de la experiencia religiosa y poética en la que no hay patetismos ni rebeldías. Su poesía es alabanza, y su alegría, transfiguración (...) Diríase que su voz es asordinaada, aunque honda (...) impregnación en la tradición (Tradición con mayúscula, como acota Real de Azúa) y presencia de espíritu (1967, 20).

Todas estas características pueden encontrarse en sus libros, lo que otorga a su obra una fuerte cohesión, que ha hecho que se la critique. Podemos interpretar esta repetición como la búsqueda de su yo individual, como sugiere Dora Isella Russell en su recensión del libro *Canto desierto* de Esther de Cáceres. Lo cierto es que su obra forma un bucle que se cierra sobre sí mismo, al mismo tiempo que forma parte de una unidad mayor, la de la tradición mística española del siglo XVI.

2.1. El camino del místico en su poesía

En la obra de Esther de Cáceres, el yo lírico se presenta transitando principalmente las dos primeras etapas del camino del místico (según puede leerse en la obra de San Juan de la Cruz). Este comienza con “El desasimiento de todo lo creado” (Santa Teresa de Jesús, 2011, 26), el rechazo a todo lo sensible, un estado en el que el alma se vuelve realmente libre, dejando de verse afectada por cosas y personas, no con frialdad, egoísmo o dureza sino por amor a “lo que nunca se acaba” (Santa Teresa de Jesús, 2011, 49).

2.1.1. Mundo terrenal

En el poema II de *Las ínsulas extrañas* (1929), el proceso de desprenderse, purgarse de las cosas del mundo es presentado como un momento de ambivalencia, en el que se siente dolor por lo que se deja y gozo por lo que se espera conseguir:

Atrás quedaron
 Caminos blancos de margaritas
 Y pájaros amando.

 Atrás quedaron
 Raras palabras con que mi lenguaje
 Pidió el olvido de toda cosa.

 En la tierra quedó mi descanso
 Y mi destino extraño... (s/d).

El mundo en el que vivimos es un lugar relativo. Para Esther de Cáceres, nuestro mundo es solo un “reflejo” del otro, el verdadero, aquel que el yo lírico ha podido vislumbrar, tal como lo presenta en “Trance de espejos”: “Mar y bosque y jardín/ y dulce lago/ no son sombras aquí; son las imágenes/ de aquel lejano Prado” (*Paso de la Noche*, 1957, 94).

Ese mundo real es un lugar donde todo es “mentira y burla” (Santa Teresa de Jesús, 2011, 152), un reflejo imperfecto de las cosas del otro mundo, que ansía volver a ver, como lo expresa en el poema “Única endecha” (*Paso de la Noche*):

¡Aquel inmenso prado
 apenas entrevisto
 en llaga, en vuelo, en ala;

 reflejado en imágenes
 tranquilas o agitadas;

 en breve luz, en breve
 sangre; en ala

inmóvil o ala arrebatada;

entrevisto, lejano,
pero ya contemplado! (1957, 13).

El apartarse del mundo no implica el odio y rechazo total a sus cosas, sino la comprensión amorosa que ayuda a entrever aquello “lejano”, “celeste” que es posible alcanzar. Como sostiene Brena, esto lleva al místico a vivir en dos mundos:

El poeta no transita por el mundo recogiendo las cosas del mundo y dándoles su voz, su reivindicación, su anatema. Transita entre aquí abajo y allá arriba. Todo se dirige como una voz que no deja de hablar jamás al Amado que está más allá de las nubes y cuya ilimitada ternura palpita para ella y para todos (1974, 13).

El místico no se apega a las cosas de este mundo porque sabe que son meros simulacros. En este sentido, lo anecdótico no debería tener cabida en la poesía, pues no sirve para mostrar lo que se vive o siente. Como se ha señalado, en los poemas de Esther de Cáceres se aprecian escasísimas referencias a vivencias e incluso los objetos toman un fuerte carácter simbólico.

2.1.2. Cuerpo

El desprendimiento del mundo debe verse complementado por el del cuerpo, esa prisión para el alma. Este debe ser total, para permitirle a Dios ocupar mayor espacio, como dice el versículo de Juan: “Es preciso que él crezca y que yo disminuya” (Jn 3. 30).

En el poema XVII de *Las ínsulas extrañas* (1929, s/d), el yo lírico comienza refiriéndose a lo mortal de su persona, señalando la pérdida de la juventud en sus manos y los estragos provocados por el sufrimiento en sus ojos y su voz. Sin embargo, estas menciones no aparecen presentadas entre lamentos —como podría haber ocurrido en un poema de Juana de Ibarbourou— sino que son señaladas como

verdades del presente, inevitables, pero también intrascendentes. El alma, a la que se refiere en la última estrofa, se distingue como lo único permanente, rodeada de silencio, liberada “de las cosas terrestres”.

Para alcanzar este punto es necesaria una dolorosa limpieza. En “El ángel del fuego” (*Los cantos del destierro*, 1963), este elemento aparece en su calidad de transmutador (Cirlot, 1994, 209), permite al alma desprenderse de todo, incluso de los recuerdos. El sufrimiento posibilita que el alma se purifique y alcance un estadio superior.

Quemo las hojas muertas;
hago arder los metales;
recuerdo gemas vistas
en aire delicado
de infancia;
y por ti las reencuentro
en sagrados topacios,
en el ser del diamante
o en modestia del ágata.

Quemo todo en tu fuego
y arde mi alma. (1963, 72-73).

En el poema podemos encontrar referencias a Ezequiel 28.13-14, donde las piedras preciosas y el fuego aparecen relacionadas con la perfección perdida a partir del pecado. Para recuperar esos bienes (las “gemas vistas/ en aire delicado” 1963, 72) deberá transformarse, algo que no es tan fácil. Los pasos dados en el camino son muy dolorosos, principalmente cuando se ha entrevisto la verdad. Como afirma Santa Teresa en *La Vida*: “si no conocemos que recibimos, no nos despertamos a amar” (1995, 61).

Muchos de los poemas de Esther de Cáceres muestran “el padecimiento por la vida mortal, privada de la contemplación divina en su marcha entre tinieblas” (Brena, 1974, 38). Un ejemplo lo tenemos en el poema “Sueño cantado” (*Canto*

desierto, 1969) donde se hace referencia a la pena de tener que vivir en el duro desierto, lejos del Edén, el destierro impuesto:

en un lejano
perdido, reencontrado
y siempre más perdido
paraíso
junto a las luminosas
cerezas del amor y del verano. (1969, 15).

En Mateo 7.8 leemos que “el que busca, halla”, una promesa de que Dios saldrá al encuentro de quien verdaderamente lo busque. La dificultad del camino está en confundir la verdad que busca con aquello que ya conoce o había imaginado, de ahí la necesidad de desprenderse totalmente del mundo. Como enseña Santa Teresa, los individuos deben ser capaces de ver más allá: “... nosotras pidamos al Padre Eterno que merezcamos recibir nuestro pan celestial de manera que, ya que los ojos del cuerpo no se pueden deleitar en mirarle por estar tan encubierto en el pan y el vino, se descubra a los ojos del alma y se le revele a ella, que es otro alimento que nos reporta contentos y alegrías, y que sustenta la vida.” (Santa Teresa de Jesús, 2011, 150).

2.1.3. Diálogo entre el Tú y el yo⁶⁴

Si tenemos en cuenta la totalidad de la obra poética de Esther de Cáceres, resulta acertado calificarla como un extenso diálogo —que atraviesa diferentes etapas— entre el Tú y el yo, a lo largo del cual este último consigue autodefinirse.

La construcción dialógica no es exclusiva de la poesía de la autora, sino que se enmarca en la gran tradición de la poesía mística. Ejemplo de esto son las obras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, en las que el diálogo se presenta

⁶⁴ Preferimos respetar el uso que hace la autora del pronombre Tú con mayúscula.

como una forma de búsqueda, de camino a la Unidad⁶⁵. Valdés Bowen, en su artículo “Poesía mística femenina: aquí y ahora”, analiza con más detalle esta cuestión:

La poesía es arte de soliloquio. Es el encuentro sensible del yo con el mundo, articulado desde una profundidad consciente, perceptiva y alerta, que atiende a los rumores del existir. En la soledad silenciosa del poeta se plasman, en imágenes y ritmos, las vislumbres de esencialidad de los seres y sus circunstancias. Esta quietud contemplativa genera múltiples voces de comunicación, recurriendo a gran diversidad de formas. La poesía mística participa del mismo oficio, mas esta poesía tiene la característica de no estar sumida en la soledad de la existencia, sino se expresa dialogando con un Tú superior que acoge las incertidumbres y certezas que claman por su encuentro (2006, s/d).

El yo dialoga con un Tú que tiene características identificables. Según Romiti (2015, XXIX) es a quien el yo busca en el más allá y por medio de quien pretende encontrar su esencia verdadera.

A través de los poemas que componen los trece libros, el Tú es presentado de diferentes maneras, que podemos simplificar señalando que es distante, inalcanzable, el Todo. Es al mismo tiempo inmaterial, lejano pero conocido, el oído receptor de la voz.

El Tú puede verse en otros, una idea que parte de la concepción evangélica.⁶⁶ Esto conduce al yo a sacrificarse por los demás, como en el poema I de *Las ínsulas extrañas* (s/d), en el cual el yo lírico distingue entre un antes, cuando solo amaba las cosas del mundo, y el presente en el que Dios ha “encendido mi lámpara” y el yo lírico es capaz de encontrarlo en los aspectos más diminutos e inmateriales de

⁶⁵Ejemplos de esto son los poemas “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz y “Coloquio amoroso” de Santa Teresa de Jesús.

⁶⁶Jn 4.21; Mt 22.37-39.

los otros, aquellos relacionados con los sentimientos como “sonrisas”, “lágrimas”, “espera”.

En el poema XX (s/d) del mismo libro, Dios aparece en la naturaleza, nuevamente en sus aspectos menos materiales como la tarde y el aire. El Tú se descubre en las sensaciones que provoca en el yo contemplar y ser parte de la naturaleza. Este adquiere mayor materialidad en el poema “Tú que tienes finas las manos” (*Canción de Esther de Cáceres*, 1931) aunque a las “manos”, “palabra” y “oído” (1931, 11) se le atribuyen características que indican que la presencia del Tú es muy sutil.

Por último, el Tú puede ser parte del yo, manifestándose a través de las cualidades más incorpóreas: en el poema “Tú en mis recuerdos...” (*Canción de Esther de Cáceres*) se revela “en mis recuerdos”, “en mi voz”, “en mi gran silencio” (1931, 45).

El Tú solo puede ser nombrado de esta manera, el pronombre satisface la carencia de palabras para expresar todas sus características y los sentimientos que despierta. Zani desarrolla esta cuestión:

La experiencia amorosa y ya sabemos el valor de figura del amor eterno que dan los teólogos al amor humano— dice que llega un momento en que todo epíteto, todo adjetivo está demás para designar al ser amado. “Tú” o el nombre de aquel ser, repetido hasta lo infinito parecen satisfacer de manera más total el hambre de presencia real que experimenta el amante, que todas las palabras dichas en un momento menos intenso del amor (1945, 12).

Así como nos permite “conocer” al Tú, el diálogo nos acerca a la definición del yo, la autorrepresentación. Como sostiene Maestro:

Una de las características esenciales de la relación dialógica, advertidas prontamente por el análisis

lingüístico, es la que refiere a la proyección del sujeto hacia la alteridad, del interlocutor (yo) al interlocutario (tú), del sujeto de la enunciación al destinatario inmanente de ella. Ningún Yo puede permanecer o subsistir en sí mismo (1998, 712).

Por esto, el yo se muestra a través de características que lo acercan o distancian del Tú: no se deja atrapar por la belleza de lo terrenal y busca desprenderse de su cuerpo. Vive entre dos mundos, lo que lo hace sentirse solitario. Está en tránsito por el mundo terrenal, recorriendo un camino lleno de obstáculos muy duros de superar, sin embargo, se muestra paciente, tiene certeza en lo que vendrá.

En el poema XXI de *Los Cielos* (1935), el yo lírico le anuncia al “mar inmenso” su regreso. La vuelta es presentada como un proceso de descubrimiento de los caminos “duros”, “escondidos y rectos” que se deben transitar. En los últimos versos, el diálogo se considera una vía para el retorno. Se lo califica como “dramático”, tal vez en el sentido griego de acción y enfrentamiento: “Hoy comienza/ Así nuestro dramático diálogo/ Del regreso! ...” (42). Será un diálogo en el que el Tú hará un único llamado continuo y repetitivo y el yo contestará de igual manera. Cuando el yo sea quien llame, no recibirá respuesta. El silencio es parte de la comunicación, muchas veces la única manifestación del Tú.

Lograr el diálogo y mantenerlo es difícil como se presenta en “El árbol que arde” (*Espejo sin muerte*, 1941), poema que señala la soledad del camino.

Te estoy llamando,
huida de esta prisión de sangre,
de la marcha y la niebla,
del párpado...

Pero tú vas, sin muerte, por mi sangre
hecho silencio y llama solitaria.

Oyes? Soy yo la que golpea con la voz y las manos
contra el aire. (1941, 9)

El yo lírico hace su esfuerzo, se desprende de su cuerpo y de todo lo que implica la vida terrenal para perseguir ese deseo. Lo que ha hecho no ha resultado así que ahora llama, usa su voz, lo que tampoco alcanza, solo choca “contra el aire”.

A pesar de todos los sacrificios del yo, el diálogo solo existe si Dios decide entregar sus dones. Esto implica la espera paciente pero también, como se muestra en el poema “Yo iba con canto ligero” (*Canción de Esther de Cáceres*), el reclamo velado y la insatisfacción pues lo recibido nunca parece suficiente:

Yo iba con canto ligero
Por la orilla de la mar...
Yo iba con canto ligero
Nadie me podía escuchar...
.....
Yo iba esperando tu voz
Por la orilla de la mar...
En la playa solitaria
Nunca te pude encontrar... (1931, 67).

La poesía, el canto, se presentan como vehículos para establecer la comunicación con el Tú. A veces es lo único que se tiene, como en el poema “Huyes de mis manos” (*Los Cielos*): “Y mi voz te persigue/ Heroica, como un secreto fino y terco.” (1935, 34). Por eso, en el poema “Desde tu tan callada noche” (*Libro de la Soledad*, 1933) el yo se dirige al Tú con un pedido: que espere su canto. El Tú es el receptor silencioso del mensaje, marcándose la oposición entre silencio-canto. Mientras el yo se muestra en acción (en la segunda estrofa), el Tú solo debe esperar, ser un “oído” (1933, 17) que escuche el canto.

En el poema XV (*Las ínsulas extrañas s/d*) el yo se había propuesto cantar sobre el mundo que lo rodeaba y sus cosas, no como objetos, situaciones o personas, sino fijándose en la trascendencia. Pero hay cosas sobre las que no se puede cantar

porque no alcanzan las palabras para hacerlo, cuestiones inefables y que están más allá de la comprensión humana. Frente a eso solo queda “admirar sin palabras” (1929, s/d), intentar decirlo todo a través del gesto de alabanza. A veces, como en “Como el último pájaro de la tarde” (*Los Cielos*), las palabras no pueden decir lo que el silencio: “Llega el silencio:/ -Puente entre tu corazón y el mío!” (1935, 37).

En “La plegaria” (*Los cantos del destierro*, 1963) ya el título es significativo porque alude directamente a la oración como un diálogo entre el ser humano y Dios. El Tú y el yo parecen ser solo palabras que se mueven, ascienden y descienden desde lo alto mostrando diálogo- comunicación.

Con palabras sagradas
busco escalas del fuego
por donde Tú descienes
¡Tú, Palabra! ¡Tú, Verbo!

.....

Por escalas del aire,
sobre el ala del viento,
las palabras sagradas
del ruego
te buscan anhelantes
como a su espejo.

Si se encuentran y juntan
mi palabra y el Verbo
vuelve el antiguo rezo
otra vez nuevo y fresco (1963, 56-57).

El texto nos remite al episodio bíblico del sueño de Jacob (Gn 28. 10- 22) sobre la escala por la que suben y bajan los ángeles. La escalera, en este caso, más que un símbolo de ascensión lo es de comunicación a través de la plegaria. Esta es la forma de iniciar la conversación, el Verbo es la respuesta. El yo pide, mediante una oración que es antigua, que se viene repitiendo en el tiempo de la misma forma y que, sin embargo, adquiere nuevos significados al ser pronunciados.

Sin embargo, en la obra de Esther de Cáceres, queda claro que esta comunicación fluida es difícil de establecer. El Tú es siempre una compañía esquiva, es quien provoca la más profunda soledad.

La realidad de la distancia entre el yo y el Tú se muestra de distintas maneras en su poesía. En “Elegía de la hiedra” (*Concierto de Amor*, 1944), un muro los separa, un muro que es el Tú mismo, quien se niega a dejarse ver, sin que el yo lírico pueda hacer nada. Se convierte en un “muro de los lamentos” (1944, 51) que recibe las quejas del yo. La barrera permite escuchar la voz del Tú, conocer su presencia, pero al mismo tiempo, impide al Tú oír su llamado del otro lado. El muro oculta verdades que el yo desea conocer y a las que solo puede acceder de forma incompleta, como todo conocimiento humano de Dios.

Canto este muro levantado y firme
que una noche de lágrimas tapiza.
¡A veces brilla al sol y me recuerda
los fríos metales duros, invencibles!

Contra él golpean mis tenaces manos
atravesadas por Amor y espina...
-Voy acercando mi cara de llanto,
hoja nueva de eterna hiedra viva!...

Hasta que llega, sorda y alejada
tu voz de terciopelos escondidos...
Siento que estás aquí, detrás del muro,
con tu gracioso cuello dolorido.

Y hay una hora dolorosa y sola
en que ya sé que el muro eres tú mismo
- ¡Tú, mi flor silenciosa y sin oído!...- (1944, 51).

Las imágenes de ascensión o elevación como el muro y la hiedra, representan la inutilidad del acercamiento por parte del yo: el Tú es la barrera y el yo solo puede pegarse a él, ascender, pero nunca traspasarlo. Con la excepción de poemas muy puntuales, el diálogo es ascendente, como una marca de la desigualdad entre el Tú y el yo.

“El diálogo” (*Paso de la Noche*, 1957) es el único poema de su vastísima producción que se refiere directamente al tema, estableciéndolo desde el título. El Tú y el yo son parte de una conversación “Antigua” (61) que posiblemente vienen sosteniendo desde antes que el yo naciera y que continuará después de la muerte. En el texto predominan el fuego, las palabras, y el aire, el medio que las transporta, el nexo que las comunica, pero también el elemento que los separa. Las imágenes remiten al episodio de Pentecostés (Hch 2.2-4) en el que las palabras no se escuchan con los oídos sino con las almas.

2.1.4. Desierto y destierro

En otros textos, la distancia entre Tú y yo se representa como “desierto” y “destierro”, ideas comunes dentro de la poesía religiosa y mística.

Brena establece una relación entre los títulos de los libros de Esther de Cáceres, *Los Cantos del destierro* (1963) y el siguiente publicado *Canto Desierto* (1969) llamando la atención sobre su simbología que nos remite, entre otros textos, al Antiguo y Nuevo Testamento:

El desierto es la especie humana que arremolina cosas y seres en su alma y no le dan más que soledad. El canto, es el medio litúrgico de la trasfiguración en el mundo divino, en que el desierto desaparece y se trueca en vitalidad jubilosa. (...) En el desierto el alma está como seca. Todo es soledad y abandono. Ella es incapaz de dar vida a lo inerte, que ha invadido los mundos del sentimiento y la emoción (1974, 25- 26).

La mención al desierto recuerda al Evangelio según Mateo, a los cuarenta días y cuarenta noches de Jesús allí y a las tentaciones a las que es sometido. El desierto es preparación, mediante duras pruebas físicas y espirituales. Cirlot explica su importancia como símbolo: “el desierto es el “dominio de la abstracción”, que se halla fuera del campo vital y existencial, abierto sólo a la trascendencia (...) la

sequedad ardiente es el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma.” (1994, 167). Es la gran prueba que provoca lentamente en las personas cansancio, el deseo de volver atrás, pensando que aquello que se abandonó no era tan malo.

En el poema “Río sin tiempo” (*Espejo sin muerte*), el yo se presenta como un desierto: “Está corriendo por mi sangre/ dentro de mí/ este gran desierto!” (1941, 10) Como en “Habrá un desierto” (*Libro de la Soledad*) este se volverá una tierra fructífera solo para el conocimiento y la revelación: “-Tú me dirás tu secreto” (1933, 45) El desierto es entonces la anulación del yo, el campo propicio para el conocimiento espiritual.

El desierto como lugar físico se asimila a la ínsula, la isla, alusión constante en la obra de Esther de Cáceres desde el título de su primer libro. La mención a la isla, “símbolo de aislamiento, soledad y muerte” (Cirlot, 1994, 254), también de centro espiritual y de refugio (Chevalier, 1986, 595- 596), hace referencia a la desaparición del yo, perdido en el vacío del Mar, que muchas veces aparece asociado con el Tú. Esta idea se presenta en el poema “Tu sosiego es la isla de gracia”: “Tu sosiego es la isla de gracia/ Que me llama con su fuerza quieta/ -El mar es ancho, no tiene caminos!/ -Yo estoy en la orilla desierta...” (*Libro de la soledad*, 1933, 73)

Pero la ínsula es también lo misterioso y desconocido, características atribuidas al Tú. En el poema XI de *Los Cielos*, la isla reúne las ideas de aislamiento y encuentro: “¡Pero desde todas las islas/ Tú me saludas misteriosamente/ En cada primavera de la orilla!” (1935, 32). Este lugar propiciaría la reunión con el Tú, solo posible si se produjo un distanciamiento del mundo material y de las personas.

Como explica Brena, desierto, isla, mar, todos son lugares de destierro, como representación de la vida terrenal. “En el destierro, el alma está viva con su espiritualidad intacta, aunque a veces sofocada por el dolor y la angustia.” (Brena,

1974, 26), lo que implica un alejamiento que no es voluntario ni querido y que produce un gran sufrimiento por la distancia entre la vida mundana y la vida en Dios. Santa Teresa y San Juan de la Cruz se acercan al mismo tópico del “vivir muriendo”, la idea de transcurrir por este mundo hacia la certeza de la Vida verdadera.⁶⁷

La poesía de Esther de Cáceres es la de una desterrada, condenada a buscar algo que apenas ha entrevisto, pero que desea al punto de que la consume. Esto se presenta en el poema “Destierro” (*Mar en el Mar*, 1947) donde el cuerpo, la vida signada por el tiempo, son presentados como obstáculos a los que se ve sometido el yo lírico, quien soporta esa carga, a veces con paciencia, otras con desesperación:

¡Ay, qué prisionera soy!
Si desde lejos te veo,
en la cárcel de mis huesos
sufro soledad de amor.
¡Ay, qué prisionera soy!

Cuando en Ti me transfiguras,
las escalas del Amor
se encienden en quemadura.
¡Y otra vez sola me quedo
en una cárcel de fuego!
¡Ay, qué prisionera soy! (1947, 91).

El canto, la poesía, se convierte en un ruego pidiendo la liberación, que en “Las campanas del valle” (*Cantos del destierro*) se muestra como interminable:

Cuando nos despertamos
a saber otra vez del destierro y las lágrimas
las campanas encienden el aire del desierto
y, también desterradas,
hacia las más lejanas campanas del Reino

⁶⁷ “Carrera muy larga/ es la de este suelo, / morada penosa, / muy duro destierro./ ¡Oh sueño adorado!/ sácame de aquí!/ *Ansiosa de verte,/ deseo morir.*” (Santa Teresa de Jesús, ¡Cuán triste es, Dios mío...! 1945, 720).

“Vivo sin vivir en mí/ de tal manera espero,/ que muero, porque no muero” (San Juan de la Cruz, “Que muero porque no muero” 1959, 53).

cantan y cantan. (1963, 13).

2.1.5. Tiempo

Es uno de los temas más desarrollados en la obra poética de Esther de Cáceres y siempre se presenta de dos formas: como el tiempo vital, el transcurrir en este mundo y el tiempo eterno, siempre vislumbrado. El rechazo a la anécdota y la búsqueda de la abstracción en su poesía, hacen que sean casi nulas las explicaciones de cómo pasa ese tiempo terrenal, cómo medirlo, salvo en las menciones a las estaciones, más simbólicas que anecdóticas, por ejemplo, el Otoño⁶⁸ en “Ahora sólo espero otro Otoño” (*Canción de Esther de Cáceres*), la primavera y el invierno en “Del tiempo fragante” (*Los Cantos del Destierro*).

En “En apacible tiempo” (*Tiempo y Abismo*) aparecen referencias a la vida humana —signada por el paso del tiempo y el abismo de la Muerte— y un tiempo eterno, el de la resurrección y la vida eterna:

Dame la quieta pausa
gobernada por ritmos acendrados
de un antiguo compás; la dulce pausa
conque vences al Tiempo
cuando truecas mi tiempo atormentado
en apacible tiempo. (95).

El tiempo es uno de los obstáculos más importantes para el yo. En el poema “Combate de Esther y el Tiempo” (*Tiempo y Abismo*), el yo aparece amenazado por el viento y la nube, que siguiéndola la “esclaviza” (1965, 58) y la detiene en la sombra y la oscuridad. En la segunda estrofa, la nube se identifica con el “tiempo” que transcurre en este mundo, el de la vida mortal. Lo diferencia del “Tiempo” eterno “misteriosa/ crisálida esperándome/ hasta el último día” (*Ibíd.*), siempre

⁶⁸ Sobre esta estación le dice a Gabriela Mistral en una carta: “Gabriela querida; aquí es el Otoño. Siempre me entristece. Antes me desolaba mucho. Pero leí algo de Lautreamont sobre la contraposición entre el paso de las estaciones y los días eternos; y este Otoño se me ha trocado en un Santo Otoño lleno de luz del Espíritu Santo” (Carta de Esther de Cáceres a Gabriela Mistral, en Guerra. Zondek, 2005, 152).

en gestación, esperando. Chevalier identifica a la crisálida con la “potencialidad del ser” (1986, 691) mencionando que la mariposa es el símbolo “del alma desembarazada de su envoltura carnal” (1986, 692), es la *psique* que se envuelve y se separa del mundo para transformarse en una entidad superior.

Este traspasa los límites vitales de la espera, pues el yo todavía debe aguardar el momento en que Dios reclame su alma. Esta es una de las ideas claves de los Evangelios: “No se admiren de esto, porque va a llegar la hora en que todos los muertos oirán su voz” (Jn 5.28). El tiempo se extiende, de esta manera, más allá de la vida, deja de ser una variable humana y se transforma en el Tiempo de la divinidad. Por eso, se necesitan fe y paciencia para alcanzar lo prometido. El Poema V de *Las ínsulas extrañas* es un ejemplo de esto:

Yo quieta...
Ni siquiera
La frescura y la gracia
De sus lágrimas buenas...

Nada... Dura la piedra.
Todas las soledades y todos los silencios
Ay! Todo esto
Antes de llegar a tu lado,
Para que me devuelvas
Mi alma
Rediviva en ritmos eternos... (1929, s/d).

En este texto, la esperanza está viva. El yo lírico no lucha pues la vida y la muerte solo son el tiempo de espera de la recompensa que se le entregará en el fin de los tiempos. El yo se presenta en quietud, lo único constante, mientras las estaciones pasan, alejado de los demás, rodeado de nada. El cuerpo muere, pero el alma revive, recupera lo perdido. Se presenta la idea de que el mundo y sus cosas son pasajeras, no son importantes, incluso la muerte no es el fin sino un principio o nuevo comienzo. Lo que más importa es que el más allá es para siempre, el yo espera revivir en la eternidad de los “ritmos”, ser parte de esta.

2.1.6. La Pasión, el Vía Crucis

La Pasión y el Vía Crucis son parte de la temática recurrente en cuatro de sus libros: *Cruz y éxtasis de la Pasión*,⁶⁹ *Tiempo y Abismo*, *Paso de la Noche* y *Canto desierto*. En estas obras aparecen un gran número de poemas alusivos a la Pasión de Cristo y a las estaciones del Vía Crucis. En el caso de *Cruz y éxtasis de la Pasión* y *Tiempo y Abismo*, la referencia está dada incluso en la iconografía que decora tapas y contratapas de estos libros: la cruz simple de Horacio Torres⁷⁰ y la más elaborada de Rodolfo Castagna,⁷¹ acompañada de otros símbolos.⁷²

En sus poemas, el sufrimiento del yo lírico se expresa usando diferentes imágenes e ideas como la Pasión de Jesús y la Crucifixión y el Vía Crucis, representando el camino de sufrimiento que conduce a la Unión con Dios. El yo es puesto a prueba tanto física como espiritualmente; se somete a humillaciones que lo degradan hasta hacerlo desaparecer, el único destino posible de la vía del místico.

En “Nocturno” (*Cruz y Éxtasis de la Pasión*, 1937) el yo y el Tú se identifican como compañeros de camino- Pasión:

⁶⁹ Joaquín Torres García (1874- 1949) realizó, entre 1937 y 1939, siete grabados, ilustrando los poemas de este libro. El álbum fue publicado por la Asociación de Impresores del Uruguay, a modo de homenaje al pintor y la poeta. En los mismos, el pintor convierte los poemas en dibujos donde “la parva aunque incisiva utilización de referentes simbólicos directos —La Cruz, el Ancla, el Navío, el Gólgota— se mantiene sin claudicaciones dentro del sistema expresivo del pintor” (Visca, 1976, s/d).

⁷⁰ La familia de Torres García fue muy cercana a los Cáceres. Tanto Esther como Alfredo colaboraron en la valoración y difusión de la obra del pintor, lo que seguramente los acercó a sus hijos. De Horacio Torres (1924- 1976) es la tapa de *Tiempo y Abismo* y sobre algunos de sus retratos Esther de Cáceres escribe “Para una “filosofía del Retrato” en 1966 (Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay). A Augusto Torres (1913- 1992) le debemos los retratos del matrimonio Cáceres que se encuentran en el Museo Nacional de Artes Visuales. Las obras pueden observarse en <<http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php>>

⁷¹ Rodolfo Castagna (1912-2009) fue un pintor, grabador, ilustrador y litógrafo argentino. Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes. Ganó numerosos premios, entre los que se destaca el Salón Nacional en 1965. Ilustró numerosos libros. Más datos en <<https://www.estimarte.com/?cmod=bioshome&iartist=c4a1046273cf7073ffff7ab25086fa17&artista=castagna-rodolfo&id=108>>

⁷² Aparecen también en la viñeta una estrella, un barco, el mar y una paloma.

Canto perdido,
 En el coro de voces de la noche,
 Yo atravieso la sola noche;
 Tu Pasión -mi pasión- caminan juntas
 Sienten toda tu Muerte,
 Muerte en Cruz! (1937, s/d).

El Tú y el yo comparten el sufrimiento también en “El aire fino” (*Espejo sin muerte*) donde son presentados como dos seres que no se conocían pero que sufren de la misma forma y al final, esperan la misma recompensa.

Ya entramos, separados, en el fuego...
 Ya apretamos la lágrima y la espina
 entre dedos y dientes, entre filos
 que no nos conocíamos.

Pero sobre nosotros
 se extiende el mismo cielo,
 el aire fino:
 ...aquel color del sueño en que te encuentro
 y una firme alegría que camina! (1941, 19).

Encarar el camino con alegría no implica la falta de obstáculos, por eso, durante el proceso de purificación, de lucha contra los demonios que toman diferentes formas, se hace necesaria la fortaleza del yo, como lo demuestra en el “Canto XIII” (*El Alma y el Ángel*, 1938):

Voy por llamas, llevándote,
 Con las manos tendidas en alto, llevándote,
 Porque el fuego del mundo no pueda quemarte.

 Una noche del mar nos espera cantando...
 -Por llamas, por viento, llevándote.
 Hacia el alba de Dios -puente heroico- llevándote! (1938,
 53).

El Tú es un compañero de viaje, pero también una “carga preciada” por la que el yo está dispuesto a sufrirlo todo en defensa de la fe.

Pero el sacrificio propio nunca puede compararse con el que hizo el Tú. En el libro *Paso de la Noche* encontramos una sección integrada por dieciséis composiciones dedicadas a los padecimientos de Jesús al final de su vida. En todos ellos, el yo lírico sufre por el sacrificio de Cristo, por ejemplo, en el poema “Vía Crucis. III. Rocío de lágrimas”:

¡Por amor de esta imagen
Cristo caído, Cristo solitario,
en cada flor te miro
y en los pasos ardientes del desierto
cae sobre mí tu llanto! (1957, 70).

Jesucristo es la representación del amor divino y la salvación del hombre por la gracia de Dios, es el nexo entre el plano divino y el terrenal. Su humanidad lo vuelve más próximo a nosotros al mismo tiempo que su sacrificio permite identificar nuestros sufrimientos con los suyos (León Vega, 2014, 180-181).

El Tú y el yo son seres unidos por un amor infinito que los lleva a sacrificarse por el otro, compadecerse del dolor ajeno, de ahí el uso de la figura del Cireneo en el poema “Vía Crucis. V. Canto Cireneo” (*Paso de la Noche*):

Otra vez llego a ti
como un mar en la tarde
cantando
para hacerte suave
el paso amargo

¡Apóyate en mi canto,
en este nuevo
cireneo frágil! (1957, 72).

El concepto evangélico de que Jesús está en el prójimo, aparece presentado en el poema “...Una sola nube de seda” (*Espejo sin muerte*):

Yo veía sobre espigas del día y de la noche

las caras de las criaturas
 su dolor y su goce,
 y su soledad ardiente
 atravesándome;
 el llanto de las criaturas
 y la fatiga, corriendo y reposando
 sobre mí, como las nubes lentas
 que se apoyan sobre los campos...

Después te veía a ti,
 tu dolor y tu goce
 atravesándome.
 ¡Y mi alma iba de imagen en imagen
 sufriendo y gozando... (1941, 14).

La misma postura evangélica se encuentra en la obra de Jacques Maritain para quien, aquellos que profesan la fe deben salir al mundo y poner las enseñanzas en práctica. Esta idea aparece resaltada en el mismo poema, donde el rescate del otro es también el rescate de Cristo: “Y toda yo me volvía de seda/ para cobijarlas o cobijarte!” (1941, 15).

2.1.7. Certeza de lo que vendrá

Los sentimientos de angustia y soledad no disminuyen la fuerza del yo lírico, quien espera pacientemente, teniendo la seguridad de que tendrá lo vislumbrado y prometido, como en el poema “Tú harás suave mi sueño”: “Llegará tu silencio!/ Mi alma sabe que un día/ Tú harás suave mi sueño...” (*Libro de la Soledad*, 1933, 55).

En los momentos en que atisba lo deseado, el yo se divide entre dos “lugares” que se presentan también como dos planos del ser: todo es uno y uno es todo, las coordenadas se confunden y los términos antitéticos no existen. La noche, en la que el yo desaparece, lo disuelve en un no-ser, en un no-tiempo, donde no existe luz ni oscuridad, día ni noche. En “Trance del vuelo” (*Paso de la Noche*), el otro lugar es el del retorno a la “tierra desgarrada” donde lo único que puede hacer es esperar:

Estoy en una noche, la noche tuya de oro
entre soles y sombras,
junto a los surtidores
del silencio. Y no sé más ni sueño
ni sed ni hambre nostálgica,

hasta que mis pies tocan
otra vez esta tierra desgarrada
y busco un sitio de silencio y sombra
para esperarte
otra vez, otra vez sola entre los árboles. (1957, 90).

2.1.8. Búsqueda de la unión

La última de las vías recorrida por los místicos es la unitiva. Como menciona Romiti (2015, VIII) es la menos transitada en la poesía de Esther de Cáceres, que siempre refleja en su poesía la expectación y la anticipación de la vivencia pero nunca la unión en sí. El yo lírico está en una perpetua búsqueda del Tú que se le presenta como una promesa; deberá esforzarse por alcanzarlo, siempre guardando la esperanza de lograrlo al final.

La relación del yo con Dios es presentada en el poema “El árbol que arde” (*Espejo sin muerte*) como un vaivén entre la unión y la pérdida, reunión y separación:

Muros movidos por extraña mano
te alejan y te acercan...
Las naves soñolientas y las naves despiertas
te alejan y te acercan...
La tiniebla y el angel [sic]
te alejan y te acercan. (1941, 9).

Este continuo ir y venir es presentado siguiendo la tradición bíblica del Paraíso perdido y las promesas de perdón y regreso del Nuevo Testamento.

La certeza de estar viviendo entre dos mundos produce sufrimiento en el yo lírico. Como lo expresa Santa Teresa de Jesús en *La Vida*: el alma se siente “como

crucificada entre el cielo y la tierra” (1995, 122). Esther de Cáceres usa esta cita como acápite de su libro *Cruz y éxtasis de la Pasión* y desarrolla la misma idea en alguno de sus poemas como “El Alma y la Noche”: “¡Y estoy crucificada/ entre el radiante espejo y aquella grave Lira/ en que la noche misma dice su melodía!” (*Paso de la Noche*, 1957, 11).

Todo en el yo lírico tiende a la unidad con Dios, se vuelve en su propósito después de haber vislumbrado lo que es, un sentimiento que también aparece en Santa Teresa. La unión traerá la superación de los límites humanos, asociados en el caso del poema LX (*Los Cielos*) con los ojos, la visión, el poder de comprender y conocer la verdad. Las reminiscencias en este poema al episodio de los discípulos de Emaús (Lc 24.13-35) son notorias:

Y me abrirás los ojos
Para que no haya en mí el eco apagado;
Y me abrirás los ojos
Para avivarme el triste y el vencido párpado...
(1935, 82).

En “Libre rruiseñor” (*Tiempo y Abismo*) la seguridad de la unión futura aparece representada a partir de la liberación del rruiseñor, asimilado con el alma: “Por esa bendita noche/ ya sé el esplendor lejano/ del rruiseñor en el cielo.” (1965, 111).

Esta ave representa el deseo de la felicidad en el más allá, así como la alegría del alma que goza de la merced divina (Uzquiza Ruiz, 2012, 236).

El alma se liberará de la prisión del cuerpo. “Éxtasis de la Pasión” (*Cruz y Éxtasis de la Pasión*) muestra como la unión rompe los límites de lo físico y se concreta en una compenetración del Tú y el yo, en la que este último ha conseguido desaparecer: “Tu alma y mi alma en el cielo,/ Una sola flor abierta” (1937, s/d).

Los dones de la presencia y la unión son recibidos por el yo con “el entendimiento que entiende y no logra apresar totalmente lo que trasciende a su fuerza y a su voluntad” (Brena, 1974, 38). El poema “Paso secreto” (*Paso de la Noche*) ejemplifica lo misterioso del encuentro, por medio de imágenes que recuerdan la obra de San Juan de la Cruz:

Hasta aquella espesura
de bosque y nubes quietas
sólo puedes llegar
Tú con tu paso nuevo;
sin que yo sepa nunca
de dónde llegas;
qué región de silencios
atraviesas,
para venir a mí como una lluvia
de secreto. (1957, 87).

2.1.9. Símbolos de la unidad

2.1.9.1. Noche

La unidad se representa a través del símbolo de la noche. Esta no tiene límites, no es un territorio en el que un ser pueda habitar y reconocerse como individuo (Romiti, 2015, XXVII). Por ejemplo, en la “Sonata del paseo IV” (*Espejo sin muerte*) la noche tiene “borde suave” (1941, 30) y en “La noche I” (*Concierto de Amor*) es “Un alto mar de sombra” (1944, 26).

“Preludio de la Noche” (*Mar en el Mar*) es un poema extenso —con claras reminiscencias a la obra de San Juan de la Cruz—, en el que el yo lírico atraviesa la noche y se va desprendiendo de lo terrenal en función de lograr la unidad con Dios. En la poesía de Esther de Cáceres —como en la poesía mística en general—, la unión es la desaparición, el olvido (Romiti, 2015, XXVII). El yo se aleja de “la dulce noche de los surtidores/ por donde te buscaban/ pasos perseguidores/ de un amor vagabundo entre las flores.” (1947, 101).

El camino necesita la guía de la mano del Tú y el abandono total del yo, que se representa por medio de los ojos cerrados, pues los párpados son el límite con el mundo apreciable a través de los sentidos y, por lo tanto, lo separan de lo conocido.

La noche es el olvido, la desaparición de lo aprendido y también el abandono de las dudas:

No sé esta soledad. No sé mi mano
sin tu mano. Ni sé mi antigua frente
libertada de signos de ceniza
grabados por tu mano.
.....
Quiero decir adiós al aire de preguntas
En el que te he amado (1947, 103).

2.1.9.2. Espejos

Otro símbolo de unidad que aparece en su poesía es el espejo. En los textos de Esther de Cáceres se relaciona con el mar, cielo y noche, algunos momentos o lugares, distancia y cercanía.

El espejo “aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y “pasar” al otro lado” (Cirlot, 1994, 195) como una superficie que muestra lo verdadero, lo que solo puede vislumbrarse de esa manera. En el poema “Entresueño de espejos” (*Canto Desierto*) el yo lírico se descubre tal cual es y tiene la visión del reino que la espera:

Mis ojos encontraron
en el espejo
la imagen nueva:
era yo misma
en un ensimismado
cielo,
entre ardientes imágenes
de ángeles presos

en Arte y luz de espejos.

 ¡Déjame ver entre ellos
 a la luz de tu Noche
 mi imagen verdadera! (1969, 45).

Cristo es el espejo que le permite verse en su ser verdadero. Deja de ser la de este mundo y pasa a contemplarse: es “yo misma”. El poema remite a las ideas de San Pablo, transmitidas a los Corintios:

Ahora vemos en un espejo, confusamente. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo imperfecto, pero entonces conoceré como soy conocido. (1 Co 13.12).

Mas todos nosotros, que con el rostro descubierto reflejamos como en un espejo la gloria del señor, nos vamos transformando en esa misma imagen cada vez más gloriosos, conforme a la acción del Señor, que es Espíritu. (2 Co 3.18).

En “El Espejo sin muerte” (*Espejo sin muerte*) este funciona como una ventana que muestra aquello que no puede observar con los ojos, lo que solo puede ser revelado. Es un medio para mostrar la unión del Tú y el yo:

En espejo de Dios lejano y deslumbrado
 ya puedo contemplarnos;
 juntas, como si fueran el alma del paseo,
 juntas, maravilladas,
 en espejo sin muerte
 las imágenes vivas de tu cara y mi cara! (1941, 21).

También puede ser la pantalla de proyección del futuro, del más allá deseado, como en el poema “El Tiempo”: “Tus tiempos van y vienen/ y reinan sobre el llanto si descubro/ que son espejos de aquel Día sin tiempo.” (*Paso de la Noche*, 1957, 50).

El espejo toma otro significado cuando, como símbolo, deja de remitir a un objeto material y se convierte en representación de Cristo. En el prólogo al libro *Canto Desierto*, dice Dieste sobre Esther de Cáceres: “En suma, es cristiana, si serlo es ceder, abandonarse —en lo posible— a la Mímesis natural del hombre: la imitación del Hombre, la imitación de Cristo” (1969, 6). La mimesis, la imitación como reflejo es lo que dirige el tránsito del yo lírico, la búsqueda del “vivo espejo” como en “Los espejos del ser” (*Canto desierto*):

No es el antiguo espejo
del ser perdido, desvalido, solo,
buscándose.
Es este vivo espejo
en cuyos dentro voy
buscándome y buscándote (1969, 12).

El mismo poema muestra que la búsqueda del individuo solitario que quiere conocerse no es “espejo”, no refleja imagen alguna, no permite ver el rostro. El conocimiento solo es posible cuando el hombre imita, en ese momento se convierte en reflejo vivo de Dios

Ya me veo en Él inserta
en la gloriosa Imagen
transitando
por solitarias sombras
del Eterno Verano. (Ibídem).

El símbolo del espejo, utilizado por los místicos árabes y cristianos, sirve para mostrar la conexión entre Dios y la humanidad “a menudo descrita como la relación entre una imagen y su reflejo: Dios es reflejado por el hombre, y se une a él en la fe, pero no en su naturaleza” (Van Elferen, 2009, 156).⁷³

⁷³ “The relationship between divinity and humanity was often described as the relationship between an image and its mirror image: God is reflected in man, and is united with him in faith, but not in nature.” (Van Elferen, 2009, 156).

2.1.10. Rostro, caras.

En la lectura de la poesía completa de Esther de Cáceres, se vuelve notoria la mención a la “cara” del Tú y del yo incontables veces.

Para Cirlot, el rostro humano simboliza “la manifestación de la vida espiritual” (1994, 390). Chevalier desarrolla el concepto diciendo:

La faz de Dios se relaciona con su esencia, y por eso es imposible contemplarla (...) La faz es el símbolo del ser mismo de Dios o de la persona humana. (...) Nadie ha visto nunca su propia cara; uno no puede conocerla más que con la ayuda de un espejo y de una imagen (...) El rostro es el símbolo de lo que hay de divino en el hombre (1986, 494-495).

La búsqueda del rostro divino y la presencia del rostro propio, la unidad de los mismos y la separación son constantes en su poesía, mostrando la necesidad del yo de conocer a Dios a partir del autoconocimiento. Por ejemplo, en el Canto XIV (*El Alma y el Ángel*):

Alas ardientes esconden tu cara
Y se queman mis ojos buscándola
-Resplandecen mis ojos buscándola-
De la noche hasta el alba.

.....
Una ardiente luz blanca
Va borrando tu cara.
Tus crecidas alas
Están guardando mi alma,
Escondiendo el color
Y haciéndome silencio
Desde la noche al alba (1938, 57).

En “Canto de mi cara y tu cara” (*Espejo sin muerte*), el espejo se menciona como un instrumento de búsqueda. Pareciera ser que la cara del Tú es la superficie refractante donde el yo se busca: “Me busco en Ti, nos busco en este espejo.” (1941, 16) pero también el espejo puede ser una barrera que hay que vencer para el

conocimiento real: “Ya te miro/ lejos de espejos- ¡cara a cara!” (Ibídem). De esta forma, la identidad del yo no puede separarse de la del Tú, uno parece tener el rostro del otro, en este caso, el rostro sufriente, el de la Pasión (“¡Cara de tu Pasión canta en mi cara!” Ibídem).

2.2. Identidad: nombre

La representación del yo lírico y las cuestiones relacionadas con la identidad son uno de los aspectos poco estudiados de la obra de Esther de Cáceres. Puede resultar una contradicción hablar de identidad dentro de un género como la mística, que busca la disolución del yo, sin embargo, en este caso, se plantea que el conocimiento de sí mismo, la contemplación del alma, permite acceder a la verdad.

En la poesía de Esther de Cáceres, la asociación del yo lírico con el nombre, su significado y su historia, es tan fuerte que la condiciona a la acción. El nombre es otorgado, “llega”, hace a la persona, en el sentido que le da una identidad y una responsabilidad, esto queda claro en el poema “Los nombres” (*Tiempo y Abismo*):

Cuando llegan los nombres
como estrellas de fuego
ya todo el ser se adueña
de su dibujo y canto. Y atraviesan
con nosotros el tiempo y el desierto.
.....
nombre y destino juntos para siempre (1965, 12).

Por esto, es importante analizar en este caso, la construcción del yo lírico a partir de su asociación con el nombre “Esther”. En el Prólogo a la edición más reciente de la obra de Esther de Cáceres, Romiti (2015) estudia el vínculo entre nombre e identidad, estableciendo relaciones entre la Esther del Antiguo Testamento y el yo poético. En el relato bíblico (*Libro de Esther*), la protagonista recibe dos nombres, uno relacionado con su origen, tribu, religión y otro acorde al lugar donde se ha asentado: es Hadassá-Ester. Sobre estos nombres sabemos que

“Ester es, sin duda, de origen babilonio (*Ištar*) (...) pero podemos pensar en el persa *staré* “estrella”. Hadassá es nombre hebreo («mirto»)”⁷⁴ (*Biblia de Jerusalén*, 1966: 531). Esta dualidad de la Esther bíblica se manifiesta cuando pasa a vivir en el palacio y debe actuar para salvar a su pueblo, pero sin revelar su identidad-nombre, asociado fuertemente con el origen.

Lo mismo sucede con construcción identitaria de la poeta: es Ester Correch en los documentos oficiales, es Esther de Cáceres cuando firma su obra. El primer nombre queda mayormente relegado; el segundo, es usado como un velo que cubre parte de su pasado y de su identidad.

Lauxar dice sobre la poeta: “Le gusta recordar, no sin cierta coquetería, que su nombre judío Esther quiere decir “la misteriosa”. El nombre de la poetisa es bello: se le tomaría por un pseudónimo estudiadamente compuesto, y sin embargo es nombre verdadero.” (1965, 234). Esta cuestión del misterio sobre el origen, tan relacionada con la biografía de la poeta, se vuelve una idea fundamental en su obra, que puede ser leída como la búsqueda del origen verdadero, más allá de naciones y nombres.

Romiti ha llamado la atención sobre las cualidades de “autorrepresentación” de su poesía (siempre en actitud de búsqueda o espera) y su presentación personal, a través de la mención del nombre en títulos y poemas. A esto se suman los poemas autobiográficos, cuestión que relaciona con la importancia que le atribuye la poeta a la “identidad metafísica” (2015, XXX) por sobre la del mundo. Como dice en el poema “Los nombres” (*Tiempo y Abismo*), su búsqueda es la de “aquel Primer Nombre que hierático y solo/ apacienta los nombres de la tierra” (1965, 12).

⁷⁴ La estrella y el mirto son elementos a los que se hace referencia especialmente en sus poemas, por ejemplo, los poemas “El símbolo del mirto” (*Canto Desierto*) “Los mirtos” (*Paso de la Noche*). Ver el Prólogo de Elena Romiti a la obra de Esther de Cáceres (2015, XXXI-XXXIII).

2.3. Identidad: retrato

En su texto *Para una «filosofía del Retrato». El ser y el espejo*,⁷⁵ (s/d) De Cáceres toma como excusa cuatro retratos pintados por Horacio Torres y los retratos poéticos que ha compuesto, para reflexionar sobre la cuestión de la identidad.

Plantea que, a la hora de realizar un retrato, el artista debe ser capaz de captar, a través de la técnica, no solo la imagen externa, apreciable a simple vista, sino también esa esencia que compone al ser humano, por eso sostiene que en el retrato no se debe buscar la semejanza con el modelo sino cómo se captó ese “todo”.⁷⁶

En esta conferencia, explica que el retrato es otra forma de espejo, el medio que permite adentrarse en la reflexión sobre la propia verdad ontológica,

que atrae al contemplador y lo retiene como retienen los espejos mágicos que nos recuerdan a aquel último Espejo en que la Eternidad nos espera para darnos, con el nombre que no sabemos, la verdadera imagen de nuestro ser. (De Cáceres, *filosofía del Retrato*, 9, inédito).

Para que esto sea posible, el artista debe separarse de lo fácilmente visible, del tiempo y el espacio, y buscar la esencia, el misterio de la eternidad (De Cáceres, *filosofía del Retrato*, 1-2, inédito). La dificultad está en la abstracción, en limitar la anécdota lo más posible cuando se pretende hablar de las vivencias. Esta distancia debe permitir al lector, reconocer los aspectos más esenciales del yo, aquello que lo conecta con lo universal.

⁷⁵ El texto se encuentra en la Colección “Esther de Cáceres”. Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

⁷⁶ “(...) los verdaderos retratos no son otra cosa que “la reconstrucción ideal de los individuos” J. Maritain, 1930, 49. Traducción nuestra.

La poeta identifica los problemas que ha tenido para componer algunos de sus textos: “Tengo yo (...) la difícil experiencia de un poema autobiográfico, en que debí elegir medios adecuados, dar mi ser en el tiempo según una abstracción quizá más ardua que la que perseguí en otros momentos de mi Poesía” (De Cáceres, *filosofía del Retrato*, 14, inédito). En esta misma disertación, Esther de Cáceres identifica dos de sus composiciones poéticas como “autobiográficas”, podríamos decir sus “autorretratos”: El “Canto de mi cara y tu cara” (*Espejo sin muerte*) y “Retrato” (*Concierto de Amor*). Podríamos agregar a esta lista el poema “La infancia” (*Tiempo y Abismo*).

El último poema mencionado es diferente al resto pues autorrepresentarse como un niño es una forma poco común dentro de su poesía. En el texto, el alejamiento de lo anecdótico no se consigue del todo pues aparecen referidos algunos objetos y vivencias que pueden identificarse al leer su biografía o las entrevistas que dio: el oro, la joyería, el aljibe, los azulejos, son los elementos que se pueden relacionar con la vida de la poeta en casa de su abuelo orfebre. Sin embargo, en los versos finales, las alusiones se hacen menos claras. El yo lírico es visitado por la infancia tanto en los sueños como en la vigilia puede reconocerla por “la herida siempre abierta” (1965, 30) que marca la continuidad entre el pasado y el presente. La herida es también aquí un espejo que, como los otros mencionados en su obra, le permitiría conocer la verdad de su ser. El poema explicita las dificultades del yo para separarse en la adultez de aquello que la atormentó en el pasado y de esta manera, muestra que no es sencillo abandonar el mundo terrenal y sus vicisitudes y además, que existe algo esencial en esa herida que nunca se cura.

Al mismo tiempo, esa infancia personificada que muestra sus heridas también puede relacionarse con la imagen de Cristo de la Pasión. El yo es también un Cristo que atravesó y continúa viviendo su propia Pasión.

“Retrato” (*Concierto de Amor*) es un texto extenso, dividido en nueve secciones numeradas. La presentación del yo lírico se hace sin anécdotas, no hay

nombres, datos que podamos asociar con la biografía de la autora o menciones al aspecto físico. El yo solo puede definirse como un caminante, recorriendo la vía del místico, en constante peregrinar hacia la verdad. Su estrategia poética es la de recurrir a aquellos elementos naturales entre los que se desarrolla su vida, y que deben ser interpretados en clave simbólica. En general, estos son una constante en su producción poética, por lo que la asociación con su persona se hace más fuerte y clara.

¿Puede haber autorrepresentación cuando el yo busca fundirse en el Todo? Brena menciona la “enajenación de su ser por el amor divino” (1974, 38) como una de las cuestiones centrales de la mística que aparece en su obra. También en su Prólogo, Romiti hace notar que, en la poesía de Esther de Cáceres, es mediante el esfumado de los contornos identitarios que se alcanza la Unión final con Dios. Por ejemplo, en el poema “Retrato” (*Concierto de Amor*), usa imágenes de apertura, que señalan la falta de límites entre su individualidad y el Todo:

Sólo tengo estas casas:
el fuego
sin puertas, sin ventanas, sin umbrales.

El mar, de orilla dulce
o de orilla espantada...
¡sin puertas, sin ventanas!

¡Tú, ya sin canto,
como el Mar, como el Fuego,
cerrado y desbordado;
sin puertas, sin ventanas, sin umbrales! (1944, 11).

El yo destaca su paso por el mundo y por el tiempo, el amor por todas las cosas pues “¡Todo me ha dado el que me tiene toda!” (1944, 9). Su actitud es la de verlo todo como un recuerdo, como un claro indicio del desprendimiento:

VIII
Y en este mediodía me contemplo
-ay, mi niebla lejana...! -

Ya estoy bajo el sol alto;
camino entre los árboles más míos,
sufro todos los llantos,
siento todas las vidas,
y en todos los espejos
encuentro mi sonrisa no perdida. (1944, 12).

El conocimiento de su verdadero yo, la propia contemplación, solo es posible ahora que está bajo el sol, lejos de la niebla. Paradojalmente, esa comprensión se logra en el momento que puede reconocerse como parte de un todo, cuando puede sufrir y sentir lo que les sucede a esos “otros”. Al final del camino, la función del retrato de destacar, individualizar, se pierde: el yo es, siendo con todos, sin límites “sin puertas, sin ventanas, sin orillas!” (1944, 12).

La disolución del yo en el Tú, aparece presentada a partir de elementos como el fuego en “Vía Crucis. X. La flor desnuda” (*Paso de la Noche*) ¡Desnúdame de mí,/ para que en llama y sangre/ pueda yo ser tu imagen! (1957, 77) y el agua en “Los ríos de la noche” (*Espejo sin muerte*): “Pero me hundo en sus aguas/ porque te amo!” (54). Esta renuncia conduce al “renacimiento, en el sentido de que es a la vez muerte y vida” (Chevalier, 1986, 56), en este caso, a la vida verdadera.

En el poema “Tú en mis recuerdos...” (*Canción de Esther de Cáceres*) explica que el abandono del yo debe ser total, el deseo es que el Tú lo ocupe todo:

Tú en mis recuerdos...
Nada más que Tú.
Todo lo que me llegó está muerto...
Ya regresa mi corazón.

Tú en mi voz
Nada más que Tú.
He olvidado todas las palabras...
Tú en mi voz.

Tú en mi gran silencio:
Música mía fija,
Tú! (1931, 45).

Como hemos visto, Esther de Cáceres se autorrepresenta en su poesía, eligiendo dos imágenes comunes del repertorio místico: la sufriente y la caminante. Trata de desprenderse de todos los aspectos que puedan asociarse con su biografía y elige elementos con una mayor tradición dentro de la literatura mística. De esta forma, consigue asimilar perfectamente su figura pública (es la poeta que se integra a la tradición) con un yo lírico que desea integrarse, ser una con Dios.

CONCLUSIONES

La escasez de estudios sobre los diferentes aspectos de la vida y obra de Esther de Cáceres ha limitado su comprensión y valoración dentro de las letras uruguayas. En muchos de los casos, el “error” en el enfoque de su obra fue partir de un concepto de poeta y de arte que no era el suyo, pretendiendo valorarla de la misma forma que a los demás autores de su generación.

Una lectura más minuciosa que considere su biografía, su pensamiento y su producción ensayística y poética como un conjunto, nos permite profundizar en la verdadera influencia que tuvieron los ideales cristianos en su obra y discutir sobre la difícil clasificación de su poesía como mística. Pero, más que nada, esta visión unificada, habilita el estudio de la conformación de su identidad como poeta, sus procesos creativos y su concepción sobre la originalidad artística, que solo pueden entenderse a la luz de aquellos artistas y pensadores que la acompañaron en su camino.

Como la mayoría de los críticos resaltan, la relación que estableció con diversas figuras y sus obras es un elemento que no puede perderse de vista en el análisis de su producción. Debido a que no tuvo casi modelos nacionales, Esther de Cáceres siguió a muchos autores extranjeros, en base a quienes conformó su propia identidad poética. Esta concepción de su arte centrada en la “devoción a los héroes” (Real de Azúa, 1964, Tomo II, 370), la inscribe dentro de propuestas como la de Jacques Maritain, que apuesta a un arte universal donde la obra del artista individual pasa a formar parte de la totalidad. La verdad expresada en el arte no tiene tiempo ni espacio, lo nuevo existió previamente en lo antiguo, es parte de todo. Esa “sed de totalidad”, como dice en su texto *remotas lejanías...* (De Cáceres, inédito) está en la base del concepto de originalidad que la autora hace propio. Construirse fue,

para ella, mirarse en diversos espejos, buscando en el fondo de la imagen lo universal.

En el caso de Jacques Maritain, la poeta compartió sus ideas sobre un arte alejado de los intereses individuales del artista e integrada al arte universal. Lo original no debe buscarse en la pretendida novedad sino en la continuidad y posteridad de la obra de arte. Consideramos que las ideas de Maritain influyeron fuertemente las concepciones de Esther de Cáceres sobre la originalidad. Esto plantea una revisión de sus valores artísticos y habilita a realizar un análisis de su obra poética a partir de la inserción de la misma en los lineamientos de un arte universal. También compartió sus opiniones sobre distintas cuestiones político-sociales pues, las propuestas de Maritain —enraizadas en las concepciones evangélicas de amor al prójimo, sacrificio y abandono de individualismos egoístas— fueron una guía de conducta para Esther de Cáceres, quien intentó siempre colaborar con artistas y tender lazos de amistad con personas de pensamiento diverso. No obstante, esto no la condujo a desaparecer en el fondo de los triunfos de los demás, sino que, al contrario, la posicionó fuertemente en la cultura uruguaya y latinoamericana.

Raïssa Maritain influyó de forma distinta sobre Esther de Cáceres. Si bien aprendió de ella algunas de sus concepciones sobre la poesía, principalmente la de “claridad difícil”, la relación con la poeta francesa se dio más bien desde lo espiritual. La uruguaya se identificó con Raïssa, con su manera de vivir y de sentir. Debido a que el vínculo con la obra de la ya fallecida Raïssa se fortaleció cuando De Cáceres cursaba una grave enfermedad, los aspectos que más destacó de su figura fueron aquellos relacionados con el sacrificio por Dios, el sufrimiento a cambio de los favores recibidos, en definitiva, el dolor como forma de acercamiento a Dios. Estas ideas pasaron a complementar y sostener el uso, en su poesía, del imaginario referido a la crucifixión y la Pasión.

En lo que respecta al ámbito nacional, se identifica con María Eugenia Vaz Ferreira, principalmente en el papel y lugar que le atribuye al poeta en los ámbitos públicos. Esther de Cáceres sigue su ejemplo para su construcción identitaria, presentándose como una poeta siempre presente, que no busca destacarse ni busca publicitarse. También en la idea (compartida con Maritain) de la poesía libre de anécdota, con el fin de resaltar lo eterno; todo esto a partir del uso de imágenes que muestran el distanciamiento del mundo terrenal, la partida. La comparación con María Eugenia permite apreciar más claramente aquellos aspectos que afectaron su arte, específicamente el lugar de sus creencias religiosas. Si bien ambas fueron católicas, Esther de Cáceres se distinguió por el peso de la fe en su vida y el lugar exclusivo que ocupó en su poesía.

La otra gran identificación es con la poesía mística. En su obra pueden observarse temas y símbolos propios de este género, específicamente los relacionados con la vía mística y que son un medio para mostrar la conformación de la identidad del yo, basada en la “desaparición” de la individualidad propia, a partir del progresivo desprendimiento del mundo terrenal y del cuerpo, atravesando etapas y buscando la unión con Dios.

La poesía mística le brinda las herramientas para expresar su rica y compleja interioridad, sus luchas personales y sus reflexiones, siguiendo ese afán de conocerse, de saber su origen y volver a él. En este sentido, la poesía es una parte de su actividad espiritual que incluye también sus diarios, ejercicios espirituales y confesiones, de los que quedaron registros en su archivo personal.

Su identidad estaba marcada por su deseo de desaparecer en el Tú. Esa es su concepción identitaria: la única forma de ser es desaparecer. En este sentido, podemos pensar que, al contrario de los planteos que ven en su obra improvisación y repetición, como una muestra de su poco valor como artista, hay un objetivo claro detrás de esa unidad temática y formal. El motor que mueve su obra poética y su actividad cultural es el gran deseo de pertenecer a una comunidad, a la que identifica

como una familia intelectual y de fe. El estudio de su obra desde este punto de vista, permite comprender mejor su faceta unificadora, amistosa, incluso con personas y en ámbitos muy dispares. La relación entre sus ideas sobre la vida, el arte y su obra, se vuelven más estrechas y coherentes desde esta mirada.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Obra poética de Esther de Cáceres

- Las ínsulas extrañas*. Santiago de Estero: La Brasa, 1929. Impreso.
Canción de Esther de Cáceres. Montevideo: Alfar, 1931. Impreso.
Libro de la Soledad. Montevideo: s/d, 1933. Impreso.
Los Cielos. Montevideo: Alfar, 1935. Impreso.
Cruz y Éxtasis de la Pasión. Cantata. La Plata: Recados de Fábula, 1937. Impreso.
El Alma y el Ángel. Montevideo: Reuniones de Estudio, 1938. Impreso.
Espejo sin Muerte. Montevideo: Reuniones de Estudio, 1941. Impreso.
Concierto de Amor. Biblioteca de Cultura Uruguaya. Montevideo: Reuniones de Estudio, 1944. Impreso.
Mar en el Mar. Madrigales. Trances. Saetas. Biblioteca de Cultura Uruguaya. Montevideo: Reuniones de Estudio, 1947. Impreso.
Paso de la Noche. Buenos Aires: Losada, 1957. Impreso.
Los Cantos del Destierro. Buenos Aires: Losada, 1963. Impreso.
Tiempo y Abismo. Montevideo: Ediciones Río de la Plata, 1965. Impreso.
Canto Desierto. Montevideo: Ediciones de Teseo, 1969. Impreso.

Antologías. Selecciones de Esther de Cáceres

- Antología de Esther de Cáceres 1929-1945*. Buenos Aires: Ediciones Correo Literario, 1945. Impreso.
Concierto de Amor y otros poemas. Buenos Aires: Losada, 1951. Impreso.
Selección de ensayos. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1974. Impreso.
Las ínsulas extrañas. Canto Desierto y Antología Poética. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos. Volumen 198. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2015. Impreso.

Artículos, prólogos, ensayos y correspondencia de Esther de Cáceres

- “María Eugenia Vaz Ferreira”. *Suplemento Dominical. El Día*. Año VI, N° 255 (28 de noviembre de 1937). Impreso.
 “Influencias españolas en la cultura uruguaya (Introducción a su estudio) Guion de una conferencia”. Cátedra de “Historia de la cultura uruguaya”. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores de Montevideo. 1947: 71- 84. Impreso.
 “María Eugenia Vaz Ferreira y la experiencia poética”. *Entregas de La Licorne*. 2ª época. Año II. N° 3 (Mayo 1954): 23- 27. Impreso.

- Discurso de ingreso a la Academia*. Academia Nacional de Letras. 1961. Web. Marzo 2017. <http://www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/108965/1/anl_caceres_discurso.pdf>
- “Raïssa Maritain siempre aparece en su obra asumiendo una misión redentora”. *El País* [Montevideo] 17 de noviembre de 1961: 3. Impreso.
- Pasos del recuerdo (Para una iconografía de Carlos Vaz Ferreira)*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1963. Impreso.
- “La cultura de América y sus fuentes”. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Carlos Real de Azúa. Dos Tomos. Montevideo: Universidad de la República. Departamento de Publicaciones, 1964: 370-378. Impreso.
- “Prólogo”. *Antología*. Delmira Agustini. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos. Volumen 69. Montevideo. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965: VII- XLIII. Impreso.
- “Una nueva «Aventura de la Gracia». Introducción a la edición castellana”. *Diario de Raïssa*. Publicado por Jacques Maritain. Barcelona: Editorial Estela. 1966: 7-15. Impreso.
- “Prólogo”. *Raza ciega y otros cuentos*. Francisco Espínola. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos. Volumen 117. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1967: VII- XXXII. Impreso.
- “Ser y poesía de María Eugenia Vaz Ferreira”. *La isla de los Cánticos*. María Eugenia Vaz Ferreira. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen 20. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1976: VII- XXXIII. Impreso.
- “Soledad y gloria de María Eugenia Vaz Ferreira”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. N° 12. (Febrero 1976): 49- 52. Impreso.
- “Encuesta literaria de Marcha: contesta Esther de Cáceres”. *Marcha*, 1 de julio de 1960. Web. Mayo 2016. <<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/2402>>
- Correspondencia activa*. Carta enviada a Canal Feijóo. Montevideo, 18 de marzo de 1929. Fondo Bernardo Canal Feijóo (AR-BNMM-ARCH- BCF). Departamento de Archivos. Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la República Argentina.
- Correspondencia activa*. Carta enviada a Luis Seoane. La Coruña, 7 de enero de 1971. Fundación Luis Seoane. La Coruña. Web. Febrero 2016. <<http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php#tabC>>

Bibliografía crítica y teórica

Sobre cristianismo, arte cristiano y literatura mística

- Biblia de Jerusalén*. Edición española dirigida por José Ángel Ubieta. Bruselas: Desclée de Brouwer, 1966.

- BIDEGAIN, Ana María. "El cristianismo y el cambio socio político de las mujeres latinoamericanas". *Sociedad y Religión*. Vol. XXIV. N° 42 (2014): 160-193. Web. Abril 2017. <<https://www.redalyc.org/pdf/3872/387239045008.pdf>>
- CABEZAS, Laura. "Poesía y cristianismo en los años treinta. Laberinto de amor de Leopoldo Marechal." *VIII Congreso Internacional de Teoría Y Crítica Orbis Tertius*, La Plata, 7 al 9 de mayo de 2012. Web. Octubre 2016. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1626/ev.1626.pdf>
- DE JESÚS, Teresa. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1945. Impreso.
- _____. *La Vida. Las Moradas*. CEE: PLM Ediciones, 1995. Impreso.
- _____. *Camino de perfección*. Alicante: Cántico, 2011. Impreso.
- DE LA CRUZ, Juan. *Poesías completas y comentarios en prosas a los poemas mayores*. Colección Crisol. Madrid: Aguilar, 1959. Impreso.
- FATONE, Vicente. *Temas de mística y religión*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. Instituto de Humanidades, 1963. Impreso.
- FERGUSON. George. Wells Ferguson, George. *Signs and symbols in Christian art*. New York: Oxford University Press, 1959. Impreso.
- GARCÍA ORDÁS, Ángel María. *Teresa de Jesús. Presencia y experiencia (Claves de interpretación)*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2011.
- GONZÁLEZ- ARINTERO, Juan. *La verdadera mística tradicional*. Salamanca: San Esteban, 1980. Impreso.
- HATZFELD, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1955. Impreso.
- HERNÁNDEZ VILLALBA, Afhil (2011) "Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística". *Revista de El Colegio de San Luis*. Nueva época. Año 1, 2 (julio- diciembre 2011): 12- 34. Web. Julio 2015. <<http://ojs.colsan.edu.mx/index.php/COLSAN/article/view/495>>
- JUAN PABLO II. *Carta apostólica Rosarium Virginis Mariae del Sumo Pontífice Juan Pablo II al episcopado, al clero y a los fieles sobre el Santo Rosario*. 2002. Web. Marzo 2019. <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/2002/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae.html>
- LEÓN VEGA, Margarita (2014) "Concha Urquiza y Gloria Riestra: Del Dios hecho hombre al Dios trino. Tradición cristológica en la visión de dos poetisas mexicanas modernas". *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. 23, número 45 (enero- junio 2014): 180-205. Web. Enero 2016. <<http://dx.doi.org/10.20983/noesis.2014.1.5>>
- SERRANO PLAJA, Arturo. *Antología de los místicos españoles*. Buenos Aires: Editorial Kier. 1946. Impreso.
- SOSA LÓPEZ, Emilio. *Poesía y mística*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1954.
- TSAKIRIDOU, Cornelia A. *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2013.
- VAN ELFEREN, Isabella. *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2009. Impreso.

- VALDÉS BOWEN, Regina. "Poesía mística femenina: aquí y ahora". *Teología y Vida*, Editorial Pontificia Universidad Católica de Chile. vol. XLVII, no. 2-3 (2006). Web. Mayo 2017. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32220746018>>
- VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico*. Madrid: Editorial Trotta, 2003. Impreso.

Sobre Jacques y Raïssa Maritain

- BURTON, Richard D.E. *Holy Tears, Holy Blood. Women, catholicism, and the culture of suffering in France, 1840- 1970*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2004. Impreso.
- BUSTOS, Ismael. (1969) "El arte y la poesía en el pensamiento de Jacques Maritain". *Jacques Maritain filósofo cristiano*. Ángel C. Correa. Obras de reconocimiento a Jacques Maritain. Web. Mayo 2015. <http://www.jacquesmaritain.com/pdf/20_ART/02_A_Bustos.pdf>
- CHENAUX, Philippe. "The Neo- Thomistic infrastructure". *The Maritain Factor. Taking Religion into Interwar Modernism*. Rajesh Heynickx y Jan De Maeyer (eds.). Leuven: Leuven University Press, 2010: 41- 53. Impreso.
- COMPAGNON, Antoine. *Los Antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007. Impreso.
- COMPAGNON, Olivier. *Jacques Maritain et l'Amérique du Sud. Le modèle malgré lui*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2003. Impreso.
- _____. "L'influence de Jacques Maritain en Amérique latine. Contribution à l'étude des échanges intellectuels internationaux.". *Le bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*. N° 11 (2001): 31-43. Web. Junio 2017. <<https://www.univ-paris1.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-11-chantiers-2001/olivier-compagnon-linfluence-de-jacques-maritain-en-amerique-latine-contribution-a-letude-des-echanges-intellectuels-internationaux/>>
- GRACE, Justine (2011) "The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists". *Colloquy* 21: 89-112. Web. Agosto 2018. <http://artsonline.monash.edu.au/wp-content/arts-files/colloquy/colloquy_issue_twenty-two/grace.pdf>
- HEYNICKX, Rajesh. "On the road with Maritain. European modernist art circles and neo- Thomism during the interwar" *The Maritain Factor. Taking Religion into Interwar Modernism*. Rajesh Heynickx y Jan De Maeyer (eds.). Leuven: Leuven University Press. 2010: 7-25. Impreso.
- MARITAIN, Jacques. *Art and Scholasticism with other essays*. New York: Charles Scribner's sons, 1930. Impreso.
- _____. *El doctor angélico*. Buenos Aires: Ediciones Desclée de Brouwer, 1942. Impreso.
- _____. *Fronteras de la Poesía y otros ensayos*. Buenos Aires: La espiga de oro, 1945. Impreso.
- _____. *La Poesía y el Arte*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1955. Impreso.

- _____. “Confesión de Fe”. *Jacques Maritain filósofo cristiano*. Ángel C. Correa. Obras breves Jacques Maritain. 054-02. Web. Agosto 2018. <www.jacquesmaritain.com/pdf/13_TEST/04_T_ConfFE.pdf>
- MARITAIN, Raïssa. “Sentido y no-sentido en Poesía”. *Segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte*, París, agosto de 1937. Única traducción autorizada del francés al español por Octavio N. Derisi y Guillermo P. Blanco. La Plata, 1946. Web. Setiembre 2017. <<http://grafoscopio.blogspot.com.uy/2011/07/raissa-maritain-sentido-y-no-sentido-en.html>>
- _____. *Diario de Raïssa*. Publicado por Jacques Maritain. Barcelona: Editorial Estela. 1966. Impreso.
- SCHLOESSER, Stephen. *Jazz Age Catholicism. Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919- 1933*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. Impreso.
- SUTHER, Judith. *Raïssa Maritain. Pilgrim. Poet. Exile*. New York: Fordham University Press, 1990. Impreso.
- VIOTTO, Piero. “Resumen. Antimoderno de Jacques Maritain”. *Jacques Maritain filósofo cristiano*. Ángel C. Correa. Obras resumidas de Jacques Maritain por Piero Viotto. 005. Web. Agosto 2018 <www.jacquesmaritain.com/pdf/001_PV/Ficha_5.pdf>

Sobre Esther de Cáceres, su tiempo y su obra.

- AÍNSA, Fernando. *Espacios de la memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2008. Impreso.
- BARDESIO DE FERNÁNDEZ, Orfila. “Ya reposa el corazón”. *Letras de La Mañana* [Montevideo] jueves 11 de febrero de 1971. Impreso.
- _____. *El pasado cultural uruguayo*. Montevideo: sin editorial, 2006.
- BAYCE, Julio. *Una institución cultural de hace medio siglo. María V. de Muller y “Arte y Cultura Popular”*. Montevideo: Linardi y Risso, 1987. Impreso.
- BELTRAMELLI, Federico y Sofía García. “Entrevista a Martha Behrens de Cáceres”. 5 de mayo de 2006. Web. Agosto 2015 <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Esther_de_Caceres/lib/exe/fetch.php?media=2006entrevista_a_marta_behrens.pdf>
- BLANCO BLANCO, Elvira. “La creación de un imaginario. La Generación literaria del 45 en Uruguay.” Tesis Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências. Universidad de Sao Paulo, 2006. Web. mayo 2017 <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde.../pt-br.php>
- BLIXEN, Hyalmar. “Esther de Cáceres, una presencia imborrable”. *Diario Lea* [Montevideo] 12 de marzo de 1989. Web. Octubre 2016. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blixen_hyalmar/esther_de_caceres.htm>
- BOLLO, Sarah. “La obra de los escritores católicos en la literatura uruguaya” *La Iglesia en el Uruguay. Libro conmemorativo en el primer centenario de la erección del Obispado de Montevideo. Primero en el Uruguay. 1978- 1978*. Cuadernos del ITU 4. Montevideo: ITU, 1978: 189- 193. Impreso.

- _____. (s/d) “El tema religioso y su ingreso en la poesía uruguaya”. Colección Esther de Cáceres. Archivo literario. Biblioteca Nacional Uruguay. Carpeta Impresos.
- BRENA, Tomás G. *Exploración estética. Estudio de 12 poetas de Uruguay y 1 de Argentina*. Montevideo: Imp. Record, 1974. Impreso.
- BORDOLI, Domingo. “Cuestionario realizado por Domingo Bordoli.” *Enfoques culturales del SODRE. Literatura por el Profesor Domingo Bordoli*. Web. Julio 2015. <[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/esther de caceres/textos/entrevistas/Cuestionario%20Domingo%20Bordoli.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/esther_de_caceres/textos/entrevistas/Cuestionario%20Domingo%20Bordoli.pdf)>
- CAETANO, Gerardo (coord.). *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910- 1930)* Asunción: Taurus. OBSUR, 2000. Impreso.
- CASTILLO, Guido. “Paso de la Noche de Esther de Cáceres”. *Entregas de La Licorne*. 2º época, año V, Nº 11 (abril 1958): 115-117. Impreso.
- CAYOTA, Víctor. *La década del 20 en su poesía*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991. Impreso.
- CHAMLY. “Esther de Cáceres, poetisa de la Unidad de lo Místico, lo Poético y la Música”. *El Bien Público* [Montevideo] 30 de abril de 1954. Web. Abril 2017 <[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Esther de Caceres/lib/exe/fetch.php?media=1954 el bien publico - 30-04-1954 - 1.jpg](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Esther_de_Caceres/lib/exe/fetch.php?media=1954_el_bien_publico_-_30-04-1954_-_1.jpg)>
- COTELO, Rubén. “Los contemporáneos”. *Capítulo Oriental* [Montevideo] 2 (1968): 17-32. Impreso.
- DE IBARBOUROU, Juana de. “La poesía de Esther de Cáceres”. Web. Diciembre 2018. <[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Esther de Caceres/lib/exe/fetch.php?media=para luego - edecacers sobre jde ibarbourou 1.jpg](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Esther_de_Caceres/lib/exe/fetch.php?media=para_luego_-_edecacers_sobre_jde_ibarbourou_1.jpg)>
- DE SAN JOSÉ, Eduardo (Fray). “Con Esther de Cáceres. «Amiga universal. Palma abierta y dedos taumaturgos»”. *Florencia del Carmelo. Revista mensual ilustrada de los PP. Carmelitas*. [Montevideo]. Colección Esther de Cáceres. Archivo literario. Biblioteca Nacional Uruguay. Carpeta Impresos.
- DIESTE, Rafael. “Prólogo”. *Canto Desierto*. Esther de Cáceres. Montevideo: Ediciones de Teseo, 1969: 5- 7. Impreso.
- FERNÁNDEZ, Julio. “Evocación de Alfredo y Esther”. *La Mañana* [Montevideo] 9 de marzo de 1972. Web Setiembre 2015. <[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/esther de caceres/textos/sobreEDC/Figueroa_Serenata%20de%20Oto%F1o%20a%20Esther.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/esther_de_caceres/textos/sobreEDC/Figueroa_Serenata%20de%20Oto%F1o%20a%20Esther.pdf)>
- FERREIRO, Alfredo Mario. “La dificultad de la crítica” *Cartel*. Año II, Nº IV (15/III/1930). Impreso.
- FIGUEIRA, Gastón. “Esther de Cáceres, *Espejo sin muerte*.” *Revista Iberoamericana*. VI, 11 (febrero de 1943): 126- 127. Web. Diciembre 2015. <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4191/4359>>

- GARET MAS, Julio. "Algunas poetisas del Uruguay: María Adela Bonavita. Esther de Cáceres. Concepción Silva Bélinzon. Edgarda Cadenazzi. Blanca Luz Brum. Selva Márquez. María Esther Llana Barrios. María Alcira Berrutti". *Revista Nacional. Literatura- Arte- Ciencia*. Tomo LV. Año XV. N° 165 (setiembre 1952) Montevideo. Ministerio de Instrucción Pública. Impreso.
- GUERRA, Silvia y Verónica Zondek (Notas, comentarios y edición). *El ojo atravesado: correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos*. Santiago: LOM, 2005. Impreso.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985. Impreso.
- HAMED, Amir. *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*. Montevideo: Graffiti, 1996. Impreso.
- IBÁÑEZ, Roberto. "Valoración de Esther de Cáceres". *Marcha* [Montevideo] Año XXXII, N° 1531. 5 febrero 1971. Impreso.
- LARRE BORGES, Ana Inés. "Esther de Cáceres: la correspondencia como ejercicio de amistad" en *Revista de la Biblioteca Nacional*. 3° época, año 1, N° 1-2, (2008): 92- 102.
- LAUXAR (Crispo Acosta, Osvaldo). *Motivos de crítica*. Tomo III. Vol. 60. Colección de Clásicos Uruguayos. Biblioteca Artigas. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965. Impreso.
- LOCKHART, Washington y Juan Francisco Costa. *Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1995. Impreso.
- M.B.P. "Folklore. Nativismo. Tradición" s/d. Colección "Esther de Cáceres" Archivo literario. Biblioteca Nacional Uruguay. Carpeta Impresos.
- MAESTRO, Jesús G. "La expresión dialógica en los sonetos de las Rimas de Tomé de Burguillos". *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, García de Enterría, María Cruz y Cordón Mesa, Alicia (eds.). Vol. 1, 1998, 711-722. Web. Enero 2017
<https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_068.pdf>
- MÁNTARAS, Graciela. "A propósito de la poesía de Sara de Ibáñez". *Sara de Ibáñez. Estudio Crítico y Antología*. Graciela Mántaras y Jorge Arbeleche. Montevideo: Signos. Instituto Nacional del Libro, 1991: 19- 23. Impreso.
- MÁNTARAS, Graciela y Jorge Arbeleche. *Panorama de la Literatura Uruguaya entre 1915 y 1945*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1995. Impreso.
- MEDINA VIDAL, Jorge. *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*. Montevideo: Diaco, 1969. Impreso.
- MICHELENA, Alejandro. "Los Cáceres, Cabrerita, y la magia de la torre del Rex". *Letras Uruguay*. Carlos Echinope Arce (ed.). Web. Octubre 2016.
<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/cabrerita_y_la_torre_del_rex.htm>
- MISTRAL, Gabriela. "Prólogo". *Concierto de Amor y otros poemas*. Esther de Cáceres. Buenos Aires: Losada, 1951: 9- 24. Impreso.
- MORATORIO, Arsinoe. *Mujeres del Uruguay*. Montevideo: Independencia. 1946. Impreso.

- _____. “Esther de Cáceres” *Suplemento Dominical. El Día*. [Montevideo] Año LXIII, N° 2206. 7 de diciembre de 1975. Impreso.
- MOREIRA, Rubinstein. *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Biblioteca Alfar, 1968. Impreso.
- OVEDO, Rocío. “Uruguay: la poesía del siglo XX”. *Anales de literatura hispanoamericana*, Ed. Complutense, Madrid, N.º 21 (1992). Web. Julio 2015.
<<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110233A>>
- PATERNAIN, Alejandro. *36 años de poesía uruguaya*. Montevideo: Alfa, 1967. Impreso.
- _____. “La poesía después del Centenario”. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. [Montevideo] 24 (1968): 369- 384. Impreso.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la Pintura uruguaya. Tomo I: El imaginario nacional- regional (1830- 1930) de Blanes a Figari*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999. Impreso.
- PIAGGIO, Edda. *El fuego de la Cruz*. Web. Agosto 2015.
<http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/esther_de_caceres/textos/sobreEDC/Edda%20Piaggio%20-%20El%20fuego%20de%20la%20cruz.pdf>
- RAMA, Ángel. “180 años de literatura.” *Enciclopedia Uruguaya. Historia Ilustrada de la Civilización Uruguaya*. [Montevideo]: II (1968): XII-XXXIX. Impreso.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Tomo I. Montevideo: Universidad de la República. Departamento de Publicaciones, 1964. Impreso.
- REL, Walter (2002) *Felisberto Hernández. Persona- Obra. Cronología documentada. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. Montevideo: MEC. Biblioteca Nacional de Uruguay, 2002. Impreso.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Literatura uruguaya de medio siglo*. Montevideo: Editorial Alfa, 1966. Impreso.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia. “Los papeles de la mujer en una sociedad de cambios (1916- 1932)”. *Los Veinte: el proyecto uruguayo: arte y diseño de un imaginario, 1916-1934: [catálogo]*. Museo Juan Manuel Blanes (Montevideo, Uruguay). Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes (Montevideo, Uruguay), Asociación Amigos del Museo de Blanes (Uruguay). Montevideo: IMM. MMBA, 2004: 113-122. Impreso.
- ROMITI, Elena. *Literatura Comparada. Don Quijote de la Mancha. Comentarios Reales de los Incas*. Montevideo: Trilce, 1990. Impreso.
- _____. *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo: MEC. Biblioteca Nacional Uruguay, 2013. Impreso.
- _____. “Prólogo”. *Las ínsulas extrañas, Canto desierto y antología poética. Esther de Cáceres*. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos. Volumen 198. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2015: VII-XL. Impreso.
- _____. *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*. Montevideo: MEC. Biblioteca Nacional Uruguay, 2019. Impreso.

- RUSSELL, Dora Isella. "Canto desierto por Esther de Cáceres (Recensión)". *Suplemento Dominical El Día* [Montevideo] Año XXXVII, Nº 1908. 1 de febrero de 1970. Impreso.
- [S/FIRMA.] "Honrosa distinción a la Doctora Esther de Cáceres". *El Bien Público* [Montevideo] 4 de diciembre de 1946. Web. Agosto 2015. <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/esther_de_caceres/textos/sobreEDC/Distinci%F3n%20a%20EDC%20-%20El%20Bien%20P%FAblico.jpg>
- [S/ FIRMA.] "Van a Europa los Doctores Alfredo y Esther de Cáceres". s/d. Colección Esther de Cáceres. Biblioteca Nacional de Uruguay. Carpeta Impresos.
- SANTINI DE GALLINAL, Alicia (colab.). *Historia de un peregrinar. 75 años de la Asociación de Estudiantes y Profesionales Católicos*. Montevideo: Talleres gráficos Prexil, 1995: 63- 74.
- SILVA, Clara. "Valoración de Esther de Cáceres". *Marcha* [Montevideo] Año XXXII, Nº 1531. 5 de febrero de 1971. Impreso.
- SUÁREZ, Ada. *El género biográfico en la obra de Eugenio D'Ors*. Barcelona: Anthropos, 1988. Impreso.
- VAZ FERREIRA, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen 20. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1976. Impreso.
- VITALE, Ida. "Los poetas del Veinte." *Capítulo Oriental* [Montevideo] 21 (1968): 321- 336. Impreso.
- VISCA, Arturo Sergio. "Prólogo". *Plástica y Poesía. Homenaje a Joaquín Torres García y a Esther de Cáceres*. Montevideo: Asociación de Impresores del Uruguay, 1976. Impreso.
- ZANI, Giselda. *De la poesía de Esther de Cáceres*. Montevideo: Reuniones de Estudio, 1945. Impreso.
- ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su Literatura*. Tres Tomos. Montevideo: Ed. del Nuevo Mundo, 1967. Impreso.

Diccionarios

- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986. Impreso.
- CIRLOT, Juan- Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colombia: Labor. Grupo Editor Quinto Centenario, 1994. Impreso.
- FERNÁNDEZ SALDANA, José M. *Diccionario Uruguayo de biografías 1810- 1940*. Montevideo: Editorial Amerindia, 1945. Impreso.
- GONZÁLEZ, Justo L. *Diccionario Manual de Teología*. Viladecavalls: Clie, 2011. Impreso.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. Madrid: Espasa, 2014. Web. Julio 2015. <<https://dle.rae.es/?id=PPd3X8Q>>
- UZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos: Revista Sembrar, 2012. Impreso.

Fondos Documentales

Colección Esther de Cáceres. Archivo literario. Biblioteca Nacional de Uruguay.
Montevideo. Uruguay.

Colección Jacques Maritain. Biblioteca Nacional y universitaria de Estrasburgo.
Estrasburgo. Francia.

ANEXO 1

Partida de nacimiento de Ester Correch (Esther de Cáceres).

Núm. 212

En Montevideo y el día seis de Setiembre de mil novecientos veinte años cuatro de la tarde.

Correch, -
 Maria Ester.

Porante mí, Carlos Maria Veniarde, Jefe de P. de la 3.ª sección del Departamento de la Capital y Oficial del Estado Civil compareció Doña Ana Correch, de veinte y dos años de edad, de estado Soltera, de nacionalidad oriental, de profesión labradora en casa, y vecina de esta Sección declarando con objeto que se inscriba en el Registro Civil: Que en su domicilio calle Colón N.º 182, el día cuatro del mes de Setiembre entre las seis de la tarde nació una criatura de sexo femenino que es hijo de la declarante y de padre desconocido.

Que es niño por línea paterna de _____

y por línea materna de _____

Y que al expresado niño se le ha puesto el nombre de Maria Ester.

Declaro además _____

Fue lo cual presenciaron como testigos Doña Maria Buzzetti, de veinte y seis años edad, de estado Soltera, de nacionalidad italiana, de profesión boticaria, y domiciliado en la calle Colón N.º 182, y Doña Leinesda Gambin, de veinte años de edad, de estado Soltera, de nacionalidad oriental, de profesión cucial, y domiciliado en la calle Uruguay N.º 196.

Leída esta acta la firmaron conmigo el declarante y testigos

Ana Correch Carlos Millacarte

Maria Buzzetti
Leinesda Gambin

ANEXO 2

Documento migratorio. Ficha consular emitida en Brasil.

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO

MODELO S. C. 139

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso Maria Ester Correch de Cáceres
Admitido em território nacional em carácter Temporário
(temporário ou permanente)
Nos termos do art. 25 letra a do dec. n. 3010, de 1938
Lugar e data de nascimento Montevideu 4 / 9 / 1903
Nacionalidade Uruguaia Estado civil Casada
Filiação (nome do Pai e da Mãe) Luis Correch e
Rosa Noguil de Correch Profissão Médica
Residência no país de origem 18 de Julio 1324, Montevideu

	NOME	IDADE	SEXO
FILHOS			
MENORES			
DE 18 ANOS			

Carteira de Identidade _____
Passaporte n. 225563 expedido pelas autoridades de Montevideu
Chef. de Polícia na data 28/6/1945
visado sob n. 148...

ASSINATURA DO PORTADOR:
Ester E. de Cáceres

SÊLO
CONS

Consulado Geral do Brasil
em Montevideu
18 de Janeiro de 1946
o CONSUL:
Amado B. B. B.
CONSUL GERAL

NOTA - Esta ficha deve ser preenchida à máquina pela autoridade consular sendo as duas vias em original

FUENTE: https://www.ancestry.co.uk/search/categories/img_citizenship/?name=Ester_Correch