MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos
Número 7, octubre 2016, 131-154

"No soy la que procuras". Relectura de arquetipos en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira

Tania Pleitez Vela
Universitat de Barcelona, España
tpleitez@gmail.com

Resumen: A finales del siglo XIX y principios del XX, brotó la voz singular de la poeta uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), la cual ha sido prácticamente pasada por alto. El propósito de este trabajo es verificar, por medio de algunos poemas de Vaz Ferreira, la asimetría entre los géneros a partir de lo simbólico, lo "idealizado", el llamado "dualismo jerarquizado". Examinaremos la dificultad que han tenido las mujeres, sobre todo a principios del siglo XX, para establecer un diálogo relacional –amoroso e intelectual– sin jerarquías con su contraparte masculina. El afán poético de la uruguaya no surgió para enfatizar cualidades asociadas a las "virtudes femeninas" (modestia, delicadeza, pureza), sino para desentrañar la aguda tensión entre su identidad artística y el destino social impuesto por la tradición. Por lo tanto, en su poesía, arquetipos femeninos recreados dialogan con códigos convencionales de la masculinidad.

Palabras clave: María Eugenia Vaz Ferreira, poesía uruguaya, dualismo jerarquizado, arquetipos femeninos, masculinidad.

"I Am not the One You are Searching for". Re-reading Archetypes in the Poetry of María Eugenia Vaz Ferreira

Abstract: At the end of the 19th century and the beginning of the 20th, sprang the singular voice of Uruguayan poet María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924). Nevertheless, it has been virtually overlooked. The purpose of this paper is to verify, through some poems of Vaz Ferreira, the asymmetry between genders considering the symbolic, the "idealized", the so called "hierarchical dualism". We will examine the difficulty that women had in establishing a non-hierarchical relational dialogue –affectionate and intellectual– with their male counterparts, especially at the beginning of the 20th century. The poetic ambition of this Uruguayan poet did not emerge in order to emphasize qualities associated with the "feminine virtues" (modesty, delicacy, purity), but to unravel the acute tension between her artistic identity and the social destiny imposed by tradition. Therefore, in her poetry, re-created female archetypes engage in a dialogue with conventional codes of masculinity.

Keywords: María Eugenia Vaz Ferreira, Uruguayan poetry, hierarchical dualism, female archetypes, masculinity.

Uno de los desafíos más significativos con los que tuvieron que lidiar las poetas posmodernistas –María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, entre otras– fue confrontar el imaginario patriarcal que las precedía: figuras heredadas y cristalizadas en mitos, arquetipos y símbolos femeninos. Ese imaginario en alguna medida fue adoptado por ellas, pero para matizarlo, invertirlo, subvertirlo o ironizarlo. Por ejemplo, Gabriela Mistral en "Recado terrestre" (*Lagar*, 1954) revisó la representación que hace Goethe del "eterno femenino" en *Fausto*. Ante la degradación que la mujer ha sufrido, según Mistral, a partir de este ideal masculino, la poeta opta por reinscribir dicha representación y la desplaza por medio de figuras prepatriarcales como Gea (Alarcón 83). En contraste, Agustini utiliza el arquetipo de la *femme fatale* (Salomé, la serpiente, el vampiro), pero para recrear un sujeto poético que interroga y desenmascara, se adentra en su genio artístico, desestabilizando así el preciosismo modernista "para dar cabida a una nueva visión del lenguaje erótico concebido por una mujer" (Caballé 649). Por otra parte, Storni cuestiona el imaginario patriarcal occidental, los símbolos inamovibles y

los estereotipos que han construido a la mujer como signo, con el objetivo de delinear un paradigma diferenciado del ser femenino. En efecto, estas poetas aventuraron roles, contribuyendo decisivamente en la gestación de un nuevo imaginario de lo femenino, uno en pugna con el androcéntrico. Así, se abrieron paso en el mundo literario reinterpretando ya sea la estética que les precedía o la estética de su tiempo y esto les permitió establecer una dialéctica entre el propio ser y su representación.

Precisamente, la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) suele perfilar imágenes de mujeres poderosas. Así, la construcción artificial de la imagen femenina –como objeto de arte– realizada por los simbolistas franceses de finales del siglo XIX, y de la que bebieron Rubén Darío y los modernistas, juega un papel importante. En cierto sentido, las imágenes femeninas que perfila Vaz Ferreira se encuentran confinadas en la contradicción, pues están determinadas por la ya conocida y petrificada dicotomía virgen/madre versus mujer fatal/estéril. Pero, como veremos más adelante, aunque el arquetipo de la mujer fría y poderosa que dibuja la encierra en un símbolo, la poeta uruguaya se las ingenia para fugarse por sus resquicios: lo reinterpreta para proclamar su espíritu libre (aunque solitario) y desafiar las convenciones culturales.

El propósito de este trabajo es verificar, por medio de algunos poemas de Vaz Ferreira, la asimetría entre los géneros a partir de lo simbólico, lo "idealizado", el llamado "dualismo jerarquizado". El problema planteado es la dificultad que han tenido las mujeres, sobre todo a principios del siglo XX, para establecer un diálogo relacional –amoroso e intelectual– sin jerarquías con su contraparte masculina.

Frente a esa jerarquía relacional, ¿cual ha sido el discurso que Vaz Ferreira ha utilizado para afirmar(se), cuestionar, fantasear, desde su escenario particular? Precisamente, uno de los discursos que más utilizaron las poetas posmodernistas fue el erótico-amoroso, ya que este se estableció como forma de habitar el mundo. Aunque tradicionalmente este discurso no se ha tomado en cuenta a la hora de evaluar la situación sociocultural latinoamericana, y más bien se ha ubicado dentro del sentimentalismo, el melodrama y lo privado, lo cierto es que es uno de los que mejor revela los vínculos conflictivos que las mujeres han tenido, y siguen teniendo, con las jerarquías relacionales establecidas por la cultura androcéntrica. Como plantea Darcie Doll Castillo:

> Si el discurso amoroso funciona como excusa para negar la importancia de las escritoras, una reflexión profunda ha de mostrar que en medio de ese discurso se modelan las luchas por el poder interpretativo; de sus discursos amorosos emergen las imágenes públicas que a veces ellas usaron para protegerse, para habilitar su palabra, o para escandalizar y mostrar su presencia. El discurso amoroso o el discurso del desamor son, en múltiples ocasiones, la única vía para existir como figuras públicas (58).

Si en las últimas décadas han aparecido estudios que se muestran críticos con los conceptos tradicionales de masculinidad (Brod, Kimmel, Gilmore, Segal), esforzándose por redefinirlos como algo menos rígido, más complejo, lo cierto es que escritoras y poetas, por medio del discurso amoroso, también han venido cuestionando los tópicos de la virilidad, en la mayoría de los casos mucho antes que los mismos hombres. En pocas palabras, el hombre ya había sido "escrito por mujeres" (Puleo 65), y estas lo habían hecho, precisamente, interrogando la actitud masculina en las relaciones afectivas, ironizando sobre su posición de poder o su sentido de pérdida en la batalla (Pleitez, "From Antigone" 136-137). En definitiva, desde sor Juana Inés de la Cruz, las escritoras han venido cuestionando la doble moral del hombre convencional.

María Eugenia Vaz Ferreira: "Fui más artista que mujer"

El libro de Vaz Ferreira más celebrado es *La isla de los cánticos*, publicado póstumamente en 1925[1]. No obstante, en 1986 Hugo Verani compiló sus *Poesías completas* e incluyó el manuscrito de *Fuego y mármol* (1903), libro que Vaz Ferreira preparó aunque nunca se animó a publicarlo[2]. Hermana de

[1] En 1959 aparece *La otra isla de los cánticos,* con prólogo de su amigo, el poeta Emilio Oribe. Este libro consta de setenta y un poemas que no fueron incluidos en *La isla de los cánticos*: documenta aquellos publicados en su juventud en revistas y periódicos pero también copias que solo circularon entre amigos, además de otros poemas inéditos.

[2] El trabajo poético de Vaz Ferreira se suele dividir en tres etapas. La primera corresponde a sus comienzos, poemas publicados en periódicos y revistas rioplatenses a finales del siglo XIX (1894-1899), en los cuales es evidente la huella de Heine, como en "Berceuse". La segunda es la etapa modernista y abarca poemas escritos entre 1900 y 1914, que es cuando su poesía más valiosa empieza a brotar. Sus influencias más notables son Álvaro Armando Vasseur, José María Heredia y Salvador Díaz Mirón;

Carlos Vaz Ferreira, reconocido filósofo y escritor, la uruguaya perteneció a una de las familias más pudientes de Montevideo. Como es de suponer, vivió en una época especialmente restrictiva con las mujeres "de apellido" uruguayas, donde predominó el matrimonio como único destino social. No obstante, la poeta, excéntrica e intelectual, rechazó el matrimonio. En una carta dirigida a su amigo Alberto Nin Frías –escrita, según Moreira, entre 1902 y 1903 (82)–, Vaz Ferreira describe las discrepancias y la relación tirante con su madre a partir de esa imposición familiar y social:

> Anoche cuando Vd. vino, yo me asomé por uno de los cuartos interiores adonde acostumbro á desterrarme por horas y aun por días enteros; lo vi a Vd. y oí como mamá me negó. Se imaginará cuanto habré sentido. Mamá está acostumbrada á que yo no la contraríe jamás cuando ella quiere algo, y hace como dos meses fue aceptado como pretendiente un amigo del fraterno [así llamaba María Eugenia a su hermano Carlos], que según se opina, era un novio brillante –mamá estaba contenta– pero al cabo de este tiempo noté que no sentía por él lo que era necesario y hace 5 o 6 días resolví terminar el asunto –esto le tiene enojadísima–. Afortunadamente he tenido desde niña hasta vieja un carácter firme y alma fuerte para no dejarme imponer ciertas cosas, y he tenido una sinceridad de que me enorgullezco que no me ha permitido nunca engañarme á mi misma ni al prójimo –en cambio mamá me impone castigos primitivos, privándome de las personas y las cosas que me son gratas –algunas de mis más queridas amigas han corrido la misma suerte que Vd.– pero ellas son buenas y comprensivas y perdonan –perdónela Vd. también (ctd. en Moreira 37-40).

---

pero también, en cuanto a las atmósferas recreadas, son evidentes las influencias de Baudelaire, Goethe, Whitman, Bécquer y Poe. Algunos de estos poemas suelen adquirir tonos radiantes y esplendorosos, propios del modernismo, y sobresale un léxico preciosista. Al mismo tiempo, la mayoría de estos poemas afianza una línea románticamente exasperada al punto de que se detecta la ampulosidad romántica sobre el preciosismo modernista. En esta etapa, pues, Vaz Ferreira es modernista en la forma y romántica en el fondo: no se queda en el esteticismo de la palabra. En esta segunda etapa destacan poemas como "Invicta", "Heroica" y "Holocausto". La última etapa está representada por su poesía existencial (1915-1924), en la cual asimila toda la tradición modernista y es capaz de arrancarle matices propios: abandona el lenguaje decorativo para dar lugar a una pureza formal en la que la angustia se manifiesta por medio de una fuerza expresiva condensada, depurada. Esta tercera etapa coincide con los últimos años de su vida e incluye poemas como "Hacia la noche", "El regreso" y "Único poema" (Pleitez, "'Debajo estoy yo'" 90-104).

Precisamente, en su poema "Monólogo" (1894), escrito cuando tenía dieciocho años, Vaz Ferreira ya alude al hecho de que su madre no aprobaba que escribiera versos: "A más de todo esto, mamá no quiere, / Pues me está reprimiendo todito el día / Que, por Dios, no haga versos, que eso es muy malo / Que me quedo soltera seguramente, si hago poesía!" (ctd en Arreguine 118-119). De acuerdo con su carta, Vaz Ferreira se inclinó por la lealtad a sí misma. Tanto fue así que nunca se casó y prefirió serle fiel al arte, ya que, además de poeta, también fue una destacada compositora e intérprete musical: ofreció conciertos públicos en el Conservatorio Musical llegándose a convertir en una pianista respetable. También escribió tres poesías dramáticas en un acto que fueron estrenadas en el Teatro Solís de Montevideo: *La piedra filosofal* (1 de septiembre de 1908), *Los peregrinos* (25 de octubre de 1909) y *Resurrexit (idilio medioeval)* (2 de agosto de 1913). De hecho, *La piedra filosofal* estuvo acompañada por música compuesta por la propia Vaz Ferreira (Moreira 30-33). Todo lo anterior demuestra que la poeta uruguaya poseía inteligencia y una fina sensibilidad artística[3]. Así las cosas, su compromiso con el arte la llevó a rechazar pretendientes que no la comprendían, algo que en su tiempo resultaba extraordinario, especialmente en las mujeres de su clase social. Precisamente, en su poema "Berceuse" (1905), Vaz Ferreira se reafirma como artista:

Era de noche: yo tocaba
Una *berceuse* de Chopin
Y aun sin mirarlo bien sentía
Fijos en mí los ojos de él.
……..
Mas yo no sé por qué olvidada
De su presencia aquella vez,
Todas las fuerzas de mi espíritu
En la *berceuse* concentré.
……
……..….. Solo sé

[3] Hugo Achugar, en su ensayo "'Me muestro siempre en mi oscuridad'. María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924)", se refiere a la necesidad de estudiarla desde una óptica que integre todas sus facetas: poeta, dramaturga, narradora, ensayista, profesora, compositora, pianista, dibujante; incluso se refiere a la conciencia social que se transparenta en algunos de sus manuscritos, los cuales se encuentran en el Archivo Vaz Ferreira, custodiado por la Fundación Vaz Ferreira-Raimondi en Montevideo. Al respecto, resulta de gran interés el ensayo de Marita Fornaro, "María Eugenia Vaz Ferreira y la música: las invisibilidades múltiples".

> Que yo me dije sin despecho,
> Fui más artista que mujer
> (Vaz Ferreira, ctd. en Montero Bustamante 308).

El último verso nos muestra la oposición entre el concepto de artista y de mujer: dentro de la tradición de entonces, parecían irreconciliables. Su amigo Alberto Nin Frías, quien la escuchó tocar el piano en varias ocasiones, nos entrega un retrato memorable de la poeta:

> La he oído tocar sus propias composiciones, entre páginas de Chopin y Grieg, sintiendo hondo placer. Absorto, no dormido, como el héroe de "Berceuse", he quedado. En oyéndola, me ha parecido comprenderla más: el modo suave y sereno de golpear las notas manifiesta la incurable displicencia, nostalgia de una belleza entrevista. Se siente aquí que si en la vida social muestra indiferencia y una tendencia á considerar su espíritu cual una hoja al viento –*come le foglie*– conserva su energía para las obras de arte que afirman fuerza y vigor (3).

El estado en el que se sumergía Vaz Ferreira cuando tocaba el piano nos informa que, ante las opciones estrechas ofrecidas a su género, ella se sabía "más artista que mujer"; no se sentía determinada por su sexo (y sus supuestas obligaciones y esencias) sino por su autoafirmación en el arte, en su voluntad de belleza. Así, cuando consideramos su sensibilidad artística y creadora, comprendemos su rebeldía ante un noviazgo no sincero que solo serviría para amoldarse a las convenciones. Su rechazo a un matrimonio burgués fue rotundo, categórico. No obstante, Vaz Ferreira poseía una fuerte inclinación católica. Sin duda, su poesía expresa los conflictos interiores que debió sufrir en una sociedad no acostumbrada a que la mujer artista exteriorizara su talento. La uruguaya era rara, singular, orgullosa, muy lejos de la imagen de la mujer bíblica y cristiana, modesta y doméstica. Su forma de ser evidentemente chocaba con las creencias religiosas que ella misma albergaba.

De diosa a leona

En su poesía, Vaz Ferreira juega con los arquetipos clásicos de la virilidad y los contrapone a una parte femenina que adquiere una visibilidad hiperbólica y, por lo tanto, se convierte en una heroína épica que supera al

héroe debido a su integridad, su fidelidad a sí misma. Lo anterior también está fuertemente relacionado con la construcción de un modelo femenino poderoso e intelectualizado. Precisamente, en su etapa romántica-modernista, Vaz Ferreira le otorga al tema amoroso un matiz trágico donde en varias ocasiones se le adjudica al *yo* poético la imagen de diosa. Leamos "Ultra", perteneciente a *Fuego y mármol* (1903):

> Me ofrendabas sin descanso
> la carne de tu cerebro,
> mías eran tus sonrisas,
> tus esperanzas, tus celos,
> y en un día como todos
> lloré mirando tu entierro.
> Te fui a ver al cementerio
> y en un rincón solitario
> encontré tu cráneo seco.
> Miré por los huecos ojos
> y en la tierra que había dentro,
> había notado una mata
> profusa de pensamientos…
> Como una súplica triste
> sus cálices me tendieron,
> y vi como me pensabas
> aun, en todos los pétalos… (*Poesías* 88).

En este romance se describe una fantasía de contornos fantasmagóricos donde sobresale una escenografía prácticamente gótica; ahí está la muerte del amante, el cementerio, el cráneo, los huecos ojos. Vaz Ferreira se vale de esta imaginería para referirse a una situación amorosa al límite que se hace evidente desde los dos primeros versos: el *yo* enuncia que tiene el control total de los pensamientos del amante, ya que, en esa escena imaginada, este le *ofrendaba la carne de su cerebro*; la adora tanto que, como un súbdito que ofrenda y se entrega a una diosa, le ofrece lo más íntimo que un amante pude dar: la masa de sus pensamientos. En ese sentido, el amante es el que ofrenda aun después de la muerte; y la amada es la que acepta dicha ofrenda y observa como si estuviera en un trono. Cuando afirma que "en un día como todos lloré mirando tu entierro", pone de manifiesto la melancólica serenidad con que se acepta la muerte del otro. Es entonces que acude al cementerio y descubre que la carne del cerebro del amante ha fecundado la tierra, sus cenizas se han convertido en una flor que se abre a la amada y le ofrece sus

pétalos, gesto que hace que ella compruebe, nuevamente, que incluso en el más allá lo más íntimo del amante sigue siendo suyo.

En este punto es necesario establecer un diálogo literario entre "Ultra" y uno de los sonetos más clásicos de la lengua castellana, "Amor constante más allá de la muerte", del poeta barroco Francisco de Quevedo (1580-1645), a quien sin duda Vaz Ferreira conocía, ya que de 1915 a 1922 ejerció la cátedra de literatura en la Universidad de Mujeres de Montevideo (fundada en 1912). Este soneto, tantas veces estudiado, muestra la obstinada rebeldía de un individuo enamorado que se niega a entregarle a la muerte el recuerdo de su amada. El personaje poético tiene la firme creencia de que el amor por su amada habrá de sobrevivirle y lo hará inmortal. La contundencia del sujeto poético de Quevedo, su voluntad de vencer a la muerte –la más implacable realidad del mundo–, deriva no de una personalidad lánguida y resignada, sino de una potente, dispuesta a vencer los obstáculos de tan firme y déspota destino. Sobrepasando lo lógico y lo racional, el enamorado se empecina en salvar su pasión. Así, la muerte se desdibuja para idealizar otro horizonte, palpitante y vigoroso: "Alma que a todo un dios prisión ha sido; / venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido, / su cuerpo dejarán, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrán sentido, / polvo serán, mas polvo enamorado" (Quevedo 178-179).

En "Ultra", Vaz Ferreira toma prestada la situación poética imaginada por Quevedo pero desde la perspectiva contraria: ella es la amada que descubre el "polvo enamorado" de ese pretendiente que no se ha llevado su recuerdo de amor a la otra orilla de la laguna Estigia; es la que descubre esa memoria que perdura en el mundo físico, de este lado. Quevedo muestra una imagen insurrecta y rebelde en la que el hombre se resiste a que el amor abandone su cadáver; su sujeto poético ama rotundamente y en la fantasía creada se muestra poderoso: tiene la seguridad que vencerá a la muerte. En contraste, Vaz Ferreira expresa la complacencia de saberse incondicionalmente amada: se aprovecha de la imagen de amor-pasión que la tradición –por medio de Quevedo– ha establecido, pero para enunciar su posición de mujer poderosa y adjudicarse el papel de diosa adorada por su amante. En ese sentido, se vale del tópico de diosa o musa que ha recorrido a la poesía masculina, pero para afirmarse; asume códigos literarios para definir un sujeto femenino que, si bien es cierto se proyecta como objeto de deseo, está profundamente marcado por un *anhelo subjetivo* que en ningún momento representa a una mujer conformista, todo lo contrario: su excentricidad es más que evidente.

De esta forma, por medio de recursos literarios y retóricos conocidos, Vaz Ferreira *moderniza* su posición de mujer estableciendo un diálogo con la tradición y haciendo una relectura de la misma.

Por otro lado, "Ultra" también está vinculado a una escenografía y a un imaginario románticos, especialmente en lo que se refiere a elementos extraños, que rozan la fantasía sobrenatural, esa vertiente extravagante del romanticismo. De alguna forma, "Ultra" nos remite a un cuento de Edgar Allan Poe titulado "Berenice". En este, el protagonista, Egeo, es un hombre solitario, de temperamento triste y enfermizo, quien padece una "nerviosa *intensidad* de interés" que lo sume en una aguda y extrema "contemplación de los objetos" (287). Egeo está tremendamente obsesionado con los hermosísimos e inmaculados dientes de su prima Berenice; todos sus pensamientos son para ellos, los cuales a la vez le provocan "un deseo frenético". Finalmente, Berenice muere y la última escena del cuento –en la que Egeo confundido tiene la sensación de que ha despertado de un agitado sueño– es terrorífica: descubre que ha ido a la tumba de Berenice y le ha arrancado los dientes. Tanto en el poema de Vaz Ferreira –quien era una gran admiradora de la obra del norteamericano– como en el cuento de Poe, se recurre a una singular fantasía de ultratumba. Ya el título del poema de la uruguaya nos adentra en este universo: ultra, como se sabe, significa "más allá de", "al otro lado de". Los dos protagonistas (del poema y del cuento) acuden al cementerio a buscar algo de aquel o aquella que murió. Sin embargo, a ambos los mueven diferentes motivos: una acude para comprobar que todavía es amada en el más allá, y el otro para arrancar y poseer la Belleza misma. Hay otra diferencia: en la fantasía de Poe, Egeo realiza la profanación de la tumba en un estado alterado que ni él mismo recuerda; en cambio, en el poema de Vaz Ferreira, se describe a una mujer en estado consciente que descubre la presencia del "polvo enamorado".

Ahora, las preguntas primordiales son: ¿por qué le interesa a la uruguaya fabricar una imagen de mujer dominante en el amor? ¿Por qué exagera este tópico para afirmarse? ¿Qué hay debajo de esa imagen de poder? Para intentar responderlas, debemos remontarnos a un poema anterior: "Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente", publicado en el primer número de *Rojo y Blanco* (1900) (Moreira 11). En este sobresale más bien el *deseo* de la mujer por conocer los pensamientos del amado:

Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente
Cuando cruza el tropel de los raros hechizos,
El que agita y alumbra tu pálida frente
……

Cuando nace y profunda germina la idea,
La que vence y sacude tu sien palpitante;

Cuando miro en tu rostro la huella que imprime
Con sus ansias secretas un alma que piensa,
……

Yo quisiera mirar el destello radiante
De ese extraño fulgor que en tus ojos oscila,
E impregnarme de luz y vibrar un instante
En el brillo inmortal de tu negra pupila
(Vaz Ferreira, ctd. en Nin Frías 5).

El poema transparenta un deseo de fusión con el otro y en ese sentido destacan tres aspectos: 1) la idea que nace en esa "alma que piensa"; 2) el misterioso proceso que toma lugar en esa mente para que dicha germinación se dé, proceso que ella intuye maravilloso; 3) la forma en que todo lo anterior se evidencia y materializa en el rostro y los ojos del amado. La idea y cómo esta toma forma y se expresa aparecen como algo que alumbra e inspira a ese *yo* que observa al otro. En la última estrofa, incluso, pareciera que ella quiere que la mirada mutua se convierta en un puente para que el sujeto poético sea y exista en la idea. En pocas palabras, la poeta quiere acceder al pensamiento del otro y, de esta forma, existir en esa mente adornada de ideas. La evidencia de esa conexión se expresaría, como dijimos arriba, en la complicidad de miradas, por medio de las cuales ella se impregnaría de la luz que surge desde aquel intelecto; se trata, pues, del brillo del conocimiento anidado en unos ojos inteligentes que ella desea mirar, conocer, aprehender. La admiración que siente por todo lo que sucede en esa mente activa nos informa que ella la considera una joya intelectual.

Si leemos este poema relacionándolo con "Ultra", podríamos decir que aquella "carne de tu cerebro" que es obsequiada por el pretendiente al yo lírico, viene a ser una ofrenda más que preciosa: es la belleza del pensamiento y su germinación, la idea misma. Así, a ese yo lírico finalmente se le ofrenda algo invaluable, aquello que tanto deseaba en el primer poema –"Yo

quisiera…"–. Además, esa ofrenda no está hecha de pensamientos y palabras efímeras, lisonjeras, sino de algo permanente, es "brillo inmortal", como el conocimiento, las ideas. Por lo tanto, en "Ultra" se concreta su gran anhelo: ella ya *sabe* lo que pasa en la mente de aquel y, puesto que él la piensa, ella *es* idea, *pervive* en la idea, no en el cuerpo de una mujer. Su cuerpo femenino –que en la tradición patriarcal se considera causa del pecado– deja de ser lo único que la predetermina. Quizás por eso, cuando el pretendiente finalmente le ofrece aquello que ella buscaba y deseaba con tanto afán intelectual, el yo lírico adopta una actitud de diosa satisfecha.

Aunque es cierto que en "Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente" y "Ultra" Vaz Ferreira todavía parte de lo masculino como representación de lo intelectual y da a entender que la mujer del poema se empodera a partir de la mirada y el pensamiento que le ofrece el otro, ya se puede observar en ella una tendencia a buscar nuevos horizontes: aunque algunos tópicos todavía palpitan ahí, la poeta propone nuevos referentes para lo femenino. La mujer que retrata Vaz Ferreira en "Ultra" viene a ser una versión matizada de la diosa patriarcal porque, entre otras cosas, lo que busca no es una ofrenda tradicional –matrimonio, seguridad material– sino más bien una ofrenda *intelectualizada*. Vale la pena citar las palabras que en su momento enunció Alberto Nin Frías, palabras que aluden al pensamiento nietzscheano al que la poeta uruguaya se adscribió: "La poetisa uruguaya de que me voy á ocupar, tiene como don dominante de su espíritu, la intelectualidad; y el extraño mérito de su facultad poética se resume en una palabra: energía. (…) [el suyo] es el lenguaje del alma nobilísima de la mujer intelectual. (…). El reino de la súper-mujer vendrá" (1, 6).

Es importante tener en cuenta que Vaz Ferreira, en su poesía, no solo le da vuelta al tema clásico y al tópico, sino que también al tono: en ocasiones este es sumamente agresivo, el de alguien que tiene la intención de tomar partido sobre sus cosas. No se trata de un ejercicio puramente estético basado en el "arte por el arte", sino que utiliza la tradición para hablar de sí misma, una sensibilidad que en realidad oscila entre el dolor y el poder. En este estado de cosas, para reafirmarse, Vaz Ferreira recurre a una visibilidad exagerada: su fantasía subvierte la imagen de la diosa *pasiva* del modernismo –recordemos, por ejemplo, la "Venus" de Darío en *Azul*– y la convierte en una empoderada, con el fin de sobrellevar la compleja realidad del amor dentro de los códigos patriarcales. Asimismo, estos poemas enfatizan la extravagancia de su autora en un medio gazmoño, opaco y predecible.

Nos referimos a una época estrechamente relacionada con esa "maquinaria simbólica" –como la llama Pierre Bourdieu– que ha predeterminado lo femenino, algo también violento a nivel psicológico y emocional, ya que los modelos femeninos patriarcales no han sido precisamente positivos: la identidad femenina ha sido adherida a imágenes en la mayoría de los casos discriminatorias y misóginas. Además, estas parten del deseo masculino y de su idealización de la mujer. Es así como las categorías cultural y patriarcalmente construidas aparecen como "naturales". Por lo tanto, la "violencia simbólica" se institucionaliza a través de la adhesión, específicamente cuando las mujeres creen que no disponen, para imaginarse a sí mismas y para imaginar la relación que tienen con lo masculino, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparten con los hombres. Así, los esquemas que ponen en práctica para percibirse en realidad vienen a ser el producto de la asimilación de las clasificaciones, de este modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. Se trata, pues, de una violencia a menudo invisible. Todo esto ha causado que las mujeres, durante siglos, hayan tenido una relación profundamente oscura con ellas mismas (Bourdieu 7-8, 12, 50, 57).

En este contexto, las mujeres escritoras han desafiado y desentrañado su confinamiento dentro de esa maquinaria simbólica, situación que las ha llevado a reinventarse como sujeto en sus obras. Como siempre ocurre con la vocación literaria, sus obras nacen de una necesidad personal por comunicarse con el mundo, lo cual también se traduce en un constante diálogo interno. En ese diálogo se registran dos aspectos: la propia imagen, tal y como ellas se conciben, y la imagen que les ofrece el reflejo: cómo las ven los demás. Esta mirada, la ajena, es la de los parámetros sociales y convencionales dentro de los cuales, tanto su cuerpo como sus actos, no deberían entrar en contradicción con lo que se *espera* de ellas como mujeres. Pero ¿qué pasa cuando una mujer ya no opera pasivamente desde la imagen que recibe de la mirada ajena sino que se dedica activamente a mirar y a perfilar una imagen propia? ¿Cómo se proyectan estos sujetos poéticos a la mirada del otro? ¿Cómo se ven a sí mismas y en su medio? ¿En qué medida han manipulado dichos arquetipos patriarcales en su poesía para representar a la mujer desde una perspectiva de rebelión o para configurar un paradigma contra la "discriminación simbólica"?

Precisamente, los retratos de mujer poderosa de Vaz Ferreira también nos hablan de cómo ella examina y disecciona las relaciones entre una mujer de principios del siglo XX, que se sabe diferente, y aquel hombre convencional

que se vanagloria de la conquista amorosa, el lisonjero, modelo masculino que de alguna manera nos remite a la redondilla que inmortalizó sor Juana Inés de la Cruz, "Hombres necios que acusáis…". En "Invicta" (1905) (ctd. en Montero 309-310), la uruguaya expresa la lucha titánica entre un hombre y una mujer. Esta lucha resume el asedio del hombre y la resistencia firme de la mujer, una lucha que, gracias a la sucesión de imágenes utilizada, se retrata en términos hiperbólicos:

Sé que eres fuerte, poderoso y bello
Como un soberbio gladiador romano,
Que de las glorias de inmortal destello
El cetro empuña tu gallarda mano.

Sé que tienes de rey la invicta fibra,
La voluntad espléndida y valiente,
Sé que el clarín que ante los héroes vibra
Arrulla con sus cánticos tu frente.

Sé que tus ojos, de hondo poderío,
Como el llameante abismo están abiertos…
Sé que eres grande, indómito y bravío
Como el noble señor de los desiertos.

Sé que ante mí tu imperio se dilata,
Que en tu visión de vencedor me avistas
A la lumbre del rayo que desata
La ruda tempestad de tus conquistas.

En estas primeras estrofas sobresalen adjetivos que describen al pretendiente: él es "fuerte", "poderoso", "bello", "soberbio", "valiente", "grande", "indómito", "bravío". Al enumerarse uno tras otro se vuelve imposible ignorar la imagen de un hombre grandioso, arrollador. Es obvio que estamos frente a la personificación de lo que la tradición ha idealizado como viril; el hombre del poema despliega fuerza y potencia, es la viva imagen del héroe: el gladiador romano, el rey, el noble señor, el vencedor. Asimismo, se enfatizan sus victorias eternas ("glorias de inmortal destello") y se alude al hecho de que esos triunfos –que lo han convertido en el invicto– se fundamentan en épicas antiguas que se han repetido durante siglos. Vaz Ferreira, pues, se refiere al colmo del poder y de la virilidad. En las siguientes estrofas, la mujer le hace ver que lo ha descifrado:

Ya tu mirada combatió la mía;
Ya me asestó sus flechas luminosas,
Ya ornar quisiste mi Tebaida fría
Con la efímera pompa de las rosas.

Ya quisiste venir audaz y altivo
Envuelto en la epopeya de tus glorias,
Y llevarme cual pájaro cautivo
Al palacio nupcial de tus victorias.

Aunque todavía no ha definido quién ha sido vencido, el yo poético ya menciona la lucha, la disputa, que se ha establecido entre ambos: "Ya tu mirada combatió la mía". Así, el acto de seducción se equipara a acciones guerreras, se enmarca en una atmósfera épica ("Ya me asestó sus flechas luminosas…") y, puesto que el terreno del amor se equipara a un campo de batalla, se asume que las acciones parten de una voluntad de conquista. Precisamente, Barthes sostiene que "la lengua (el vocabulario) ha planteado desde hace mucho tiempo la equivalencia del amor y la guerra: en los dos casos se trata de *conquistar*, de *raptar*, de *capturar*, etc." (205). Sin embargo, el "ya quisiste" insinúa que el yo rechazará la "efímera pompa" del seductor. De esta forma, aquellas glorias magníficas que el héroe llevó a cabo y que se enumeraron al principio son disminuidas y hasta ridiculizadas porque, ante ella, este perderá la batalla. El yo lírico incluso rechaza la leyenda del hombre protector, la oferta de algo menos efímero como el matrimonio: "Ya quisiste (…) llevarme cual pájaro cautivo al palacio nupcial de tus victorias". En las estrofas que siguen la derrota del seductor se convierte en algo a punto de suceder y es aquí cuando el yo empieza a nombrar sus armas, unas que no guardan reciprocidad con las armas de la virilidad:

Pero sé que el corcel de tus deseos
Marcha inminente a su primer[a] derrota;
Que al preciado joyel de tus trofeos
No podrás engarzar mi vida rota.

Sé que si enciendes en la lid de amores
Las pupilas de fuego con que abrasas,
Apagará sus bélicos ardores
El frígido metal de mis corazas.

Sé que no apresarán tus recios bríos
De mi alma libre la triunfal bandera,

La que ostenta la flor de mis desvíos
Cuando hago tremolar su faz guerrera.

Es inútil que el ritmo de tus sienes
Marque el vigor de tu viril arrojo,
Y atado al eslabón de mis desdenes
Los dientes hinques en tu labio rojo.

Es inútil que henchido de coraje
Suelta la garra en pos de tu quimera,
Como el león que acecha en el boscaje
Des al aire la ondeante cabellera.

Como se observa, ella se protege tras una armadura que ha sido fabricada ante pasados desengaños, una coraza protectora hecha del metal de sus "desvíos", de su "vida rota". Precisamente porque él posee trofeos y es el vivo retrato del éxito y de las brillantes victorias, ella, quien por el contrario se autorretrata como sujeto "roto" pero muy conectado a su intimidad, no puede encajar en ese imperio viril. Por ende, la mutua comprensión no parece posible. Es entonces que se señala la verdadera razón por la cual la incomprensión entre ambos es ineludible: él es puro ardor sexual ("bélicos ardores") mientras que ella es un metal tan frío que termina por enfriar el juego. Además, la mujer subraya la defensa de su libertad: "Sé que no apresarán tus recios bríos de mi alma libre la triunfal bandera". El yo lírico, pues, se propone dos cosas: alzar la bandera de su libertad y rechazar el acoso del hombre. Así las cosas, en las estrofas finales se enfatiza que la lucha de ese héroe vanidoso será inútil:

Yo soy como la firme roca erguida
Que el oleaje amenaza en su bravura
Y eternamente ante la mar vencida
Su cresta eleva en la gigante altura.

Como la cumbre hundida entre los cielos
Más allá de los astros inmortales,
Que no pueden tocar los raudos vuelos
De las más fuertes águilas caudales.

Es inútil que rujas y seguro
Contra mi pecho tu potencia esgrimas,
Yo tengo un corazón helado y duro
Como la blanca nieve de las cimas.

La representación de la mujer como "firme roca erguida" parte de la idea de lo inalcanzable, de lo inexpugnable, pero ya no como diosa o musa, sino apelando a una imagen de dureza, soledad, resistencia y firmeza. El poema cierra subrayando que, aunque él ruja y esgrime, perderá esta batalla porque ella tiene "un corazón helado y duro como la blanca nieve de las cimas". La mujer se representa como persona fría, imperturbable, no porque no tenga sentimientos, sino porque aparentemente ya ha sufrido demasiado en el pasado. Es, como ya dijimos, "vida rota" y no se siente comprendida por el hombre tradicional que seduce con rosas efímeras u ofrece el cautiverio nupcial. Así, la mujer del poema le habla de tú a tú al supuesto invicto y, al representarse como "la firme roca erguida", "la cumbre hundida entre los cielos" y "la blanca nieve de las cimas" –imágenes que sirven para subrayar su firme inaccesibilidad–, al final más bien es ella quien resulta ser la verdadera invicta[4].

Ahora bien, ¿cómo es el amado ideal que busca el sujeto poético de Vaz Ferreira? Es en "Holocausto" donde se delinea el ideal de hombre que Vaz Ferreira anhela, el único ante el cual ella dejará de ser la invicta:

> Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía
> si sabe combatirme la ciencia de tu mano,
> si tienes la grandeza de un templo soberano
> ofrendaré mi sangre para tu idolatría.
>
> Naufragará en tus brazos la prepotencia mía
> si tienes la profunda fruición del océano,
> y si sabes el ritmo de un canto sobrehumano
> silenciarán mis arpas su eterna melodía.
>
> Me volveré paloma si tu soberbia siente
> la garra vencedora del águila potente:
> si sabes ser fecundo seré tu floración,

[4] Más adelante, Alfonsina Storni también construirá un sujeto poético que intenta perfilar o comunicarse con diversas versiones del hombre, distintos representantes de los valores masculinos tradicionales (además de los ya famosos "Tú me quieres blanca" y "Hombre pequeñito", destacan "El hombre sombrío", "Saludo al hombre", "Duerme tranquilo", "Tímido amante", entre otros). A la argentina le seguirá Rosario Castellanos, quien, en poemas como "Lamentación de Dido", recreará al héroe tradicional de las historias épicas antiguas para mostrar el contraste entre ese héroe legendario y la mujer que lo ama. Al igual que Vaz Ferreira, ambas poetas ironizarán sobre los arquetipos clásicos de la virilidad y los contrapondrán a una parte femenina que adquiere enérgica visibilidad (Pleitez, "From Antigone" 126-137).

y brotaré una selva de cósmicas entrañas,
cuyas salvajes frondas románticas y hurañas
conquistará tu imperio si sabes ser león (*La isla* 67).

En este soneto nuevamente sobresale el lenguaje hiperbólico y una situación amorosa llevada a los extremos: otra relación polarizada que se asemeja a una batalla. Sin embargo, ahora nos encontramos ante una situación que es la contraria a la de "Invicta": ahora la prepotencia del yo lírico se deshace, se ofrenda y, finalmente, se rinde. De acuerdo con el diccionario de la RAE, holocausto implicaba, antiguamente, y en especial entre los israelitas, un sacrificio durante el cual se quemaba a toda la víctima; actualmente implica las grandes matanzas de seres humanos. Sin embargo, holocausto también se refiere a un acto de abnegación *total* que se realiza por amor. Precisamente, el poema fue publicado por primera vez con el título de "Rendición" (se publicó en *Caras y Caretas* en 1910 y después fue incluido en *La isla de los cánticos* como "Holocausto"). Por lo tanto, es evidente que Vaz Ferreira se está refiriendo a un acto de capitulación en el amor: la mujer del poema está dispuesta a doblegarse, dejándonos, *a primera vista*, la sensación de que estamos frente a una especie de masoquismo apasionado. Sin embargo, si nos detenemos a leer el poema con atención se observará que esa rendición no es incondicional: la autora es contundente a la hora de enunciar las formas no tradicionales de la conquista amorosa que idealiza. A lo largo del poema se ve cómo esa personalidad rebelde e iconoclasta se rinde ante el sentimiento de pasión ilimitada que la inunda; pero deja bien claro que desea que su ferocidad amatoria se desenvuelva en el mundo de la naturaleza, ese lugar armónico que no ha sido manchado por los prejuicios ni los códigos relacionales, patriarcales: "Naufragará en tus brazos la prepotencia mía / si tienes la profunda fruición del océano". Por otra parte, el hombre anhelado excede lo humano: "… y si sabes el ritmo de un canto sobrehumano / silenciarán mis arpas su eterna melodía". Casi podríamos decir que desea que el amado se someta a un proceso de purificación en el que es imprescindible no solo el contacto con la naturaleza sino también *ser* naturaleza, pero con cualidad trascendental. Asimismo, la mujer del poema tomará la iniciativa de someterse solo después de que ese hombre haya conocido el dolor, único sentimiento que mata a la arrogancia: "Me volveré paloma si tu soberbia siente / la garra vencedora del águila potente". Es como si le propusiera a aquel héroe viril y glorioso de "Invicta" que se "feminice".

No obstante, se trata de un sometimiento relativo, pues se alude a una situación donde los dos amantes seducen en la misma proporción: ella *conquistará* el imperio del amado, pero solo si él *sabe ser león*[5]. Se apela, por lo tanto, a una nueva relación entre lo masculino y lo femenino. El león y su abundante melena simbolizan el valor, la fuerza, la majestuosidad; se trata del "rey de la selva". Este felino, por lo general, es el protector de la manada y el defensor de su territorio. Sin embargo, cuando se inicia una riña con otro león que quiere usurparle el poder sobre la manada, y si es más grande que el primero, este se retira antes de empezar la pelea: el más pequeño percibe su desventaja. Aparentemente, antes de ser humillado, opta por mantener su dignidad. Este acto inteligente en el reino animal es muy importante para lo que nos ocupa, porque Vaz Ferreira insiste en decirnos que busca un hombre que haya abandonado su arrogancia. Si bien es verdad que en el reino animal están bien definidos los roles del macho y de la hembra, en ese universo natural ninguno es superior a otro, simplemente son diferentes y existe un equilibrio. La mujer del poema está dispuesta a sacrificar su rebeldía si alcanza los términos de una relación más equilibrada, si él sabe ser un verdadero y digno compañero que sea fructífero y comprenda un código relacional verdaderamente recíproco: solo si él sabe ser fecundo, ella será su floración. Se refiere, pues, a un hombre que, aunque poderoso, también sea capaz de considerarla, escucharla, comprenderla: "Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía / si sabe combatirme la ciencia de tu mano". En síntesis, esa mujer sacrificará su orgullo, pero solo si encuentra a ese amado ideal.

Hasta aquí podemos decir que la poesía de Vaz Ferreira se mueve en tres direcciones: por un lado, retrata a la mujer-diosa que fantasea con un amante que le brinde ofrendas intelectualizadas; por otro, perfila a la mujer inaccesible que se protege tras su armadura; y por último, representa a la mujer que idealiza a un hombre que rompa con los códigos convencionales de la masculinidad. En cualquier caso, lo importante es que, en todas estas situaciones, se transparenta una tremenda insatisfacción en el amor, una pasión amorosa contradictoria, que no se colma nunca; y, entre líneas, se

[5] La referencia al león y la leona ya había aparecido antes en un poema de la cubana Mercedes Matamoros (1851-1906) titulado "La bestia" e incluido en el poema-libro *El último amor de Safo*. Como afirma Milena Rodríguez Gutiérrez, "[en "La bestia"] está la osadía del vínculo que se establece con lo animal: hombre y mujer son, o pueden ser, iguales al león y la leona, unidos en un 'rugido apasionado' y, como aquellos, es ella y no él quien toma la iniciativa" (119). No obstante, en el caso de Vaz Ferreira la analogía se utiliza para enfatizar algo más que el deseo sexual.

lee una desesperación, un pesimismo. Una insalvable soledad que se refleja claramente en otro poema titulado "El bosque irisan fulgidos mirajes…", cuando dice: "Como su paso junto a mí detiene / yo le digo: 'No soy la que procuras. / Avanza, avanza más…' / El continuó la venturosa vía (…) / Él como siempre, idílico y ardiente… / Yo como siempre, libre y solitaria…" (*Poesías* 179). Ella no podrá brindarle "sus pétalos erectos" porque voluntariamente reprime la entrega. Ya con el título de su manuscrito *Fuego y mármol* se indica la dicotomía esencial de la poesía de Vaz Ferreira: por un lado, el impulso amoroso y, por el otro, la fría imagen del mármol, "su trágico destino de carne y estatua", como indica Hugo Verani (13).

A diferencia de Delmira Agustini, que escribió versos de una sensualidad abierta, Vaz Ferreira no le cantó a la entrega erótica y, aunque en ocasiones sueña con la unión, la mayoría de las veces enfatiza un ideal amoroso que resulta ser insatisfecho y esquivo. Vaz Ferreira se sabía destinada a no esperar a ese hombre inexistente, por lo que más adelante incluso se referirá a su castidad en "El regreso": "He de volver a ti, propicia tierra, / como una vez surgí de tus entrañas / con un sacro dolor de carne viva / y la pasividad de las estatuas. / He de volver a ti gloriosamente, / triste de orgullos arduos e infecundos, / con la ofrenda vital inmaculada" (*La isla* 65-66). De esta forma, como ya hemos visto, en su poesía amorosa se mitifica una dualidad conflictiva: por un lado, la imposibilidad del amor y, por otro, las ansias de amar. En sus últimos años de vida, la poeta uruguaya entra en una profunda crisis y se aísla hasta llegar a un intenso estado de soledad.

Tener conciencia de la maquinaria simbólica que la oprime en razón de su género –saberse diferente e incomprendida– ocasiona que Vaz Ferreira poco a poco se destierre a sí misma. Su elección extraordinaria no podía calzar dentro de los rígidos cánones sociales de su época. En ese sentido, si en un primer momento la escritura la salva, esta también contribuye a aislarla porque, a principios del siglo XX, los términos mujer y poeta parecían casi irreconciliables (recordemos el encasillamiento del estereotipo de la "poetisa", muchas veces ridiculizada o descalificada por el *establishment* literario masculino o considerada desde el paternalismo). De modo que, en su caso, la dialéctica lenguaje-identidad se va resolviendo en claudicación. He aquí la contradicción: la escritura es su salvación, aquello que da sentido a su vida, pero, a la vez, el hecho de ser poeta y afirmarse en un espacio público (masculino), la obliga a sufrir un constante enfrentamiento con las convenciones. Existe, pues, una fatal incongruencia entre su yo y el mundo

exterior que la intenta predeterminar. Sin embargo, si nos detenemos a leerla con atención, observamos que, aun en los poemas más desesperanzados, en en los que incluso se subraya abiertamente una autonegación, en realidad se transparentan actitudes de afirmación. Al respecto, resulta esclarecedor su poema "Enmudecer", incluido en *La isla de los cánticos*, en el que confiesa su elección de silencio para sobrellevar su tristeza y renuncia:

> Quien no sabe estar alegre
> no tiene por qué cantar.
> Si se derrotó a sí mismo
> ¿qué enseñará?
>
> A replicar las campanas
> con bronces de funeral,
> los enlutados clarines
> a resonar.
>
> Quien no sabe estar alegre
> rime a sí mismo su mal.
> Por eso enfundo mi flauta,
> la del ambiguo cantar,
> y quien me escuche, oiga solo
> mi paso en la soledad (89).

Paradójicamente, el anuncio se hace desde el poema mismo. Como afirman Lockhart y Costa: "Lo importante será finalmente el poema, pues es con un poema que, al fin de cuentas, creyó que debía negar al Poema, contradictoria hasta el fin. Y es que su silencio nace sobre un fondo de palabras; no es una renuncia a la palabra, sino que es la palabra más esa renuncia" (206). Así, su desconfianza ante el mundo se transforma en confianza en la Poesía.

* * *

En general, al no haber otra existencia que la *relacional*, cada uno de los géneros se ha convertido en el producto de una construcción diacrítica, en lo teórico y en lo práctico, algo que lo conforma *como cuerpo socialmente diferenciado* del sexo opuesto (desde todos los puntos de vista culturalmente convenientes o pertinentes): como hábito viril, consecuentemente no femenino, o femenino,

consecuentemente no masculino. En esta dinámica relacional, las mujeres tradicionalmente han sido las que adoptan una actitud sumisa, al punto de que parece que la feminidad se resume en la disposición a "empequeñecerse", ya que han permanecido en una especie de "cercado invisible", en un "confinamiento simbólico" (Bourdieu 38, 43). No obstante, como hemos visto, a su manera Vaz Ferreira desafía ese "empequeñecimiento" y se apodera de su espacio, lo alza, lo expande. Aunque en su poesía se adhiere al símbolo heredado, no se queda ahí, sino que lo percibe de forma libre, lo manipula, y abre el camino hacia una meta soñada: hacerse visible, recreándose, incluso en su soledad. Junto con otras escritoras, la uruguaya representa un fundamento moderno del sujeto femenino: se constituye como mujer *y* poeta, sujeto de discurso con toda su complejidad.

Bibliografía

Achugar, Hugo y Marita Fornaro. *María Eugenia Vaz Ferriera. "Me muestro siempre en mi oscuridad".* Montevideo: Fundación Vaz Ferriera-Raimondi, 2013. Impreso.

Alarcón, Norma. *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos.* Madrid: Pliegos, 1992. Impreso.

Arreguine, Víctor. *Colección de poesías uruguayas*. Montevideo: s/e, 1895. 118-119. http:www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografía/bibliografía.htm. Digital.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso.* Madrid: Siglo Veintiuno, 1997. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.

Brod, Harry. *The Making of Maculinities. The New Men's Studies*. Boston: Allen and Unwin, 1987. Impreso.

Caballé, Anna, ed. *La vida escrita por las mujeres, III. La pluma como espada: del romanticismo al modernismo*. Barcelona: Lumen, 2004. Impreso.

Doll Castillo, Darcie. "El discurso amoroso como un modo de habitar el mundo: Agustini y Mistral". *Revista UNIVERSUM.* 16 (2001). 57-67. Impreso.

Gilmore, David. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale University Press, 1990. Impreso.

Hermida, Carola. "Mujeres de letras: Figuraciones y tensiones en el campo cultural argentino de principios de siglo XX". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 21-VIII (julio-octubre 2002). http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/m_letras.html. Digital.

Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. Nueva York: Free Press, 1996. Impreso.

Lockhart, Washington y Juan Francisco Costa. *Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira.* Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1995. Impreso.

Moreira, Rubinstein. *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira.* Montevideo: Biblioteca Alfar, 1968. Impreso.

Montero Bustamante, Raúl. *El parnaso oriental. Antología de poetas uruguayos*. Montevideo: s/e, 1905. Impreso.

Nin Frías, Alberto. "Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira". *Nuevos ensayos de crítica literaria y filosófica*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1905. 1-31. Impreso.

Pleitez Vela, Tania. "From Antigone to Creon: Traditional Masculine Models in the Poetry of Alfonsina Storni and Rosario Castellanos". *Identity, Nation and Discourse: Latin American Women Writers and Artists.* Ed. Claire Taylor. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009. 122-143. Impreso.

_____ "'Debajo estoy yo'. Formas de la (auto)representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)". Tesis para optar al grado de Doctorado en Filología Hispánica. Facultad de Filología, Universitat de Barcelona. 2009.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Ed. Juan Perucho. Madrid: Planeta, 2000. Impreso.

Puleo, Alicia. "De 'Eterna ironía de la comunidad' a sujeto de discurso: mujeres y creación cultural". *Nuevas masculinidades*. Eds. Marta Sagarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 65-82. Impreso.

Rodríguez Gutiérrez, Milena. "Un poquito de sombra y otro de ovarios: erotismo y transgresión en la poesía femenina cubana del XX: Mercedes Matamoros, Carilda Oliver Labra, Belkis Cuza Malé". *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*. Sevilla: Renacimiento, 2012. 113-129. Impreso.

Segal, Lynne. Show Motion. *Changing Masculinities. Changing Men*. New Brunsbrick: Rutgers University Press, 1990. Impreso.

Quevedo, Francisco de. "Amor constante más allá de la muerte". *Poemas escogidos*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1972. 178-179. Impreso.

Vaz Ferreira, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1956. Impreso.

_____ *Poesías completas*. Ed. Hugo Verani. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986. Impreso.

Verani, Hugo J. "Introducción". *Poesías completas*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986. 9-24. Impreso.

Recepción: 15.03.2016 Aceptación: 30.05.2016