

'Yo soy la Diosa de las azules, diáfanas calmas': la escritura femenina como sustituta de la religión en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira

Almendra Arteca
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
UNLP/ Argentina
almen_arteca@hotmail.com

Resumen:

En los poemas que componen *La isla de los cánticos* (1924) y *La otra isla de los cánticos* (1959), de la escritora uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira, se puede leer la inscripción de la autora al Modernismo Hispanoamericano. El presente artículo procura analizar algunos textos vazferreirianos donde se tematiza el proceso de secularización, estrechamente asociado a la estética modernista. Así, se analiza cómo María Eugenia utiliza, en sus versos, la doble tensión que compone dicho proceso: el de sacralización de lo poético-mundano y el de desacralización de la religión. Debido a que en el mundo académico el Modernismo es asociado, sobre todo, a nombres de poetas varones, el objetivo de este trabajo gira en torno a mostrar las torsiones que un yo textual femenino (y enmascarado, para retomar a Ángel Rama) le introduce al Modernismo, en general, y a la cuestión religiosa, en particular.

Palabras clave: Poesía latinoamericana; María Eugenia Vaz Ferreira; modernismo; secularización

"I'm the blue, diaphanous calmness' Goddess": feminine writing as a substitute for religion in María Eugenia Vaz Ferreira's poetry

Abstract: The poems collected in *La isla de los cánticos* (1924) and *La otra isla de los cánticos* (1959), written by the Uruguayan poet María Eugenia Vaz Ferreira, allow us to interpret the author's inscription to Hispanic American Modernism. This article seeks to analyze some of the Vazferreirian texts that address a process closely associated with Modernist aesthetics: the secularization. Thus, the analysis revolves around how María Eugenia utilizes, in her verse, the double tension that constitutes this process: the sacralization of the poetic-mundane pole and the desacralization of religion. Because, in the academic world, Modernism is associated, above all, with male poets' names, the aim is to show the twists that a feminine textual self (and masked, to return to Ángel Rama) introduces to this type of literature, in general, and to the religious issue, in particular.

Keywords: Latinoamerican poetry; María Eugenia Vaz Ferreira; Modernism; secularization

Fecha de recepción: 05/06/2025

Fecha de aceptación: 30/06/2025

María Eugenia Vaz Ferreira fue la primera mujer uruguaya en consagrarse poeta. Nació en 1875, en el seno de una familia de renombre en Montevideo. Sin embargo, resulta llamativo que una autora tan inaugural no haya sido estudiada o recuperada tanto como su contemporánea, Delmira Agustini. Siguiendo la propuesta de Ángel Rama (1985), podemos decir que los escritores modernistas llevaron a cabo un baile de máscaras que apelaba a estilos, geografías y temporalidades plurales, una puesta en escena motivada por el proceso de democratización. Sin embargo, fueron los hombres quienes lo coreografiaron, evidenciando una de las restricciones que la modernidad no dejó atrás, la sexo-genérica. Así, María Eugenia Vaz Ferreira, a pesar de haber encarnado la figura de una poeta cuyos textos “aparecían en las principales revistas de la época [...] y era considerada por todos como la mayor voz poética femenina del Río de La Plata”, como sostiene Rosario Peyrou (2020: 228), permaneció enmascarada por la historia literaria, incluso durante los últimos años de su corta vida. Con este interés, en el presente trabajo nos proponemos analizar algunos de los poemas incluidos en *La isla de los cánticos* y *La otra isla de los cánticos*. El primer poemario fue publicado unos meses después de la muerte de la autora, en 1924. Quien se encargó de la edición y publicación fue Carlos Vaz Ferreira, su hermano, aunque los poemas que lo componen fueron seleccionados por María Eugenia, quien también eligió el título del libro. *La otra isla de los cánticos*, por otro lado, fue publicado en 1959, un año después de la muerte de Carlos, quien no había querido revelar el archivo vazferreiriano. Emilio Oribe fue quien trabajó con los manuscritos de la autora y publicó este segundo poemario, titulándolo de un modo que lo vincula estrechamente con el de 1924.

Los versos vazferreirianos nos sumergen en la escritura modernista de la época, aunque podemos rastrear en ellos trastrocamientos que la poeta introduce en esta estética desde adentro. Las transformaciones parten de una decisión que en nuestros días resulta cotidiana (en un campo literario lleno de voces femeninas), pero que en absoluto implicaba un supuesto a comienzos del siglo XX: quien dice yo en el poema es un sujeto femenino o con indicios de feminidad. A partir de un elemento frecuente en la obra de María Eugenia, que es la metaforización de la escritura femenina y la Poesía como diosas o entidades sagradas que suplantán al Dios cristiano, procuraremos explicar cómo se presenta la problemática moderna de la secularización en los versos de la autora.

El primer poema de *La isla de los cánticos* se titula “Resurrección”. Nos encontramos con un título que presenta un claro carácter religioso. Se trata de un poema de veintidós versos donde el yo lírico, que no presenta marcas de género, expresa sus deseos. Se lee “Quiero tenderme en éxtasis beato” en el primer verso, lo que podría llevar a pensar que se trata de un poema religioso. Sin embargo, en los versos siguientes el yo lírico rompe con

aquella primera lectura inercial al desarrollar cuál es la acción que le provoca ese éxtasis religioso: el ritmo del verbo, la polifonía de la armonía

el himno espiritual del pensamiento
engarzado en fantásticas palabras
que le revistan con su idioma excelso
como piedras preciosas, fulgurantes
del arco iris bajo el gran reflejo.

(Vaz Ferreira 1924: 5)

No resulta casual que, para quien enuncia el poema, la lírica represente el himno del pensamiento, es decir, del terreno clásicamente asociado al pensar masculino (en oposición al sentimiento, coto femenino). El éxtasis beato que siente el yo lírico es causado por la poesía, por el idioma modernista hecho de palabras o piedras preciosas, no por la experiencia mística. Ángel Rama escribe que la esperanza que María Eugenia expresaba de ser leída y valorada por la crítica póstumamente emana de otra esperanza, “la que pertenece a sus convicciones religiosas, de las que apenas hay vislumbres en su obra porque el tema, que le obsesionaba como ha confesado muchas veces, no surgía verdaderamente dentro de su lirismo” (1954: 38). A pesar de la ausencia de la religiosidad tradicional y la creencia empírica de María Eugenia en sus versos, vislumbramos huellas de ella en las resemantizaciones sobre las que trabajaremos (como sucede en este poema, desde el mismo título “Resurrección”): es en esta operación de transformación léxica donde podemos encontrar el núcleo de la secularización, que implica tanto una mundanización de los términos y ritos sagrados como una sacralización de elementos mundanos o terrenales. Así, el poema se prolonga con asociaciones sacras: el yo lírico dice que su oído es religioso, en consonancia con las palabras que desea que le salgan de la boca, mediante frases y versos cuya diafanidad golpea al tedio con potencia. Identificamos, en los últimos tres versos del poema, conexiones de esta índole bifronte que caracteriza al fenómeno de la secularización en la literatura modernista: la presencia de elementos sagrados y naturales en simultaneidad. Asimismo, María Eugenia alude al título del poemario de 1905 de Rubén Darío, insertándolo en una suerte de metáfora que convierte a la poesía en una deidad, en una presencia sagrada que porta el rayo necesario para que cualquier poeta, que carga con el peso de la extravagancia en la época moderna, viva para siempre en sus textos: “bajo el rayo inmortal del sacro fuego, / en cánticos de vida y de esperanza / mi corazón florecerá de nuevo” (1924: 5).

“Yo soy la Diosa de las azules, diáfanas calmas” es uno de los poemas recopilados en *La otra isla de los cánticos*. En él, ya desde el título se hace evidente el endiosamiento de quien enuncia el poema. Además del posicionamiento del yo como una Diosa, debemos tener en cuenta que el color azul de las calmas que este yo lírico crea se vincula con la estética y la espiritualidad de la escritura modernista, a través de una suerte de sinestesia teórica. La dicotomía entre lo pagano o natural y lo religioso, que se evidenciaba en el poema anteriormente analizado, se hace presente aquí también, mediante la equiparación, en el mismo verso, de tres elementos de diverso orden: “Yo soy la Diosa de la Esperanza. Yo dicto al bardo / idilios dulces, selvas ardientes, himnos risueños.” (Vaz Ferreira 1959: 57).

Si ella, el yo del poema, es quien dicta al bardo, se trata de la Palabra o la Poesía, en mayúsculas como ella misma se nombra desde el título. Además de ser la Diosa de la Esperanza dice, en el noveno verso: “Yo soy la Diosa de la Nostalgia. Yo soy neurótica”. Este adjetivo resuena profundamente moderno, discordante con el sustantivo religioso con el cual concuerda. Peyrou explica cómo, durante sus últimos años de vida, la poeta pasó largos períodos encerrada en habitaciones de su casa, medicada “para paliar su enfermedad nerviosa” (2020: 251) y obsesionada con la posibilidad de que los tormentos no concluyeran con la muerte. Si tenemos en cuenta los trastornos que la autora padeció durante su vida, podemos hallar en este verso una identificación mayor con el yo lírico, elemento que, también, acerca a María Eugenia al malditismo.

En este sentido, resultaría oportuno analizar este poema utilizando los tres <yoes> propuestos por Jorge Monteleone en *El fantasma de un nombre* (2016). Al procurar la respuesta a la pregunta ¿quién dice yo en el poema cuando el poema dice yo?, desglosa y completa la noción de <yo lírico> en una suerte de Trinidad secular. El primer componente de esta tríada es el yo imaginario, es decir, el sujeto que enuncia gramatical y poéticamente en cada texto vazferreiriano, articulándose con el corpus completo de la autora. Según Jorge Monteleone, el yo imaginario suele usar la primera persona para expresarse, decisión que podemos corroborar en el poema analizado. Si pensamos en la breve obra de María Eugenia Vaz Ferreira, podemos argumentar que, una de las vértebras de la columna de este yo femenino es la voluntad secularizadora o sacralizadora del arte. Dentro de la Trinidad teorizada por el crítico literario, donde cada uno de los yoes es todos a la vez (para seguir con las analogías sagradas), el sujeto simbólico es el segundo componente. Este yo funciona como una investidura del primero, al vincularlo con roles simbólicos socialmente, inherentes al espacio público moderno. Vemos aquí una coincidencia con la noción de máscara o de guardarropía, con la que Ángel Rama caracterizó al Modernismo: al combinar eclecticismo, exotismo, secularización, cosmopolitismo, parnasianismo, romanticismo,

decadentismo, la estética modernista procuró que dichos elementos atravesaran el filtro de la novedad buscada por la naciente cultura moderna. Este filtro actúa como una máscara sobre el rostro del yo que enuncia en “Yo soy la Diosa de las azules, diáfanos calmas”: el sujeto humano femenino se oculta tras el yo simbólico de la Diosa, de la Poesía y de la Neurasténica, roles que pueden ser reconocidos por los lectores de la época. En el afán moderno por desplazar a la religión como la única instancia capaz de otorgar respuestas ante lo desconocido, alterando las jerarquías de las creencias del cielo a la tierra, es notable el papel que ocuparon la locura, la poesía o el endiosamiento de los seres humanos (en especial, de los poetas).

Si tenemos en cuenta el tercer integrante de la Trinidad, la figura autoral, resultan insoslayables los elementos de la biografía y de la vida privada de María Eugenia que se introducen metafóricamente en el texto. Dichas experiencias autobiográficas, como las vinculadas a las enfermedades nerviosas, son transfiguradas en la imagen de quien dice *yo* en el poema, que difiere de María Eugenia pero acepta sus matices (nuevamente, sus máscaras). La figura autoral escribe usando un *yo* que no se tiene como referente exacto a sí misma, y por eso María Eugenia Vaz Ferreira se vuelve el fantasma de su propio nombre, siguiendo el título del libro de Jorge Monteleone. Aunque nos sintamos tentados a homologar la figura de la poeta uruguaya con el yo que enuncia, no debemos perder de vista que el espacio del texto deja fuera a la autora, quien pierde la posibilidad de colmar el sentido vacío del pronombre “yo” con algo más que atisbos de su identidad. El yo imaginario, investido por el yo simbólico y sus máscaras modernas, expulsa al sujeto tangible y extratextual.

En los siguientes versos de “Yo soy la Diosa de las azules, diáfanos calmas”, se poetiza cómo la noche es el momento en el que la Diosa le dicta versos al bardo. Resulta provocativa la presencia de un Dios proscrito en el duodécimo verso, cuyo sentido e identificación con el referente es un conocimiento que se ralentiza para los lectores, gracias al hipérbaton que caracteriza el fragmento: cuando leemos “cubre su frente de Dios proscrito” podemos identificar a ese Dios con el bardo, nombrado dos versos más arriba: “Yo dicto al bardo versos que surgen como aquilones, / Cuando la noche del desengaño, noche caótica, / Cubre su frente de Dios proscrito, con sus crespones.” (Vaz Ferreira 1959: 57). Él es una deidad que ha sido prohibida, por representar más al arte (en la figura del bardo) que al cielo. Encontramos, aquí, un claro gesto de secularización modernista. Hacia el final de la primera parte del poema, la Diosa Palabra toca los labios del bardo para lograr que él poetice las ideas paradójicas que caracterizan este proceso de elevación de lo terrenal y hundimiento de lo celestial: “y esparzo en ellos soplos de orgía, llenos de fuego; / y los inflamo con sed

divina de ajeno amargo” (57). El erotismo humano, la orgía, está inmediatamente antes que la sed divina de ajeno amargo. Y no es casual que este término se use para nombrar tanto a la bebida alcohólica como a aquella estrella que es castigo para los pecadores. Así, el bardo es quien, gracias a la Diosa, cantará en sus poemas acciones pecaminosas para las que, sin embargo, busca castigo.

Como explica Rafael Gutiérrez Girardot en *Modernismo* (1983), el fenómeno de la secularización se puede entender como las pérdidas y recuperaciones de la fe en los tiempos de racionalización moderna. Sin embargo, la sociedad y la cultura se liberan sólo parcialmente de la institución religiosa, como podemos leer en los poemas de María Eugenia Vaz Ferreira: la presencia de términos cristianos, sacros y religiosos es innegable, aunque sus usos son profanados al rodearse de una cosmovisión terrenal. Esta alteración poetizada en el modernismo se evidencia en el comienzo de la segunda estrofa, donde la misma Diosa invoca al bardo, alterando la jerarquía esperada mediante la cual el ser mortal invoca al ser divino. Es la Diosa quien le dice al bardo que puebla “de apariciones de blancas alas su alma sombría”. Se seculariza la concepción del alma, sacralizando el plano de lo humano en ausencia de Dios (o en su proscripción, si seguimos la elección léxica de María Eugenia).

En la segunda estrofa del poema, los soles surcan el cielo nocturno que el bardo mira como una bandada de pájaros de oro. El cierre de esa estrofa dice: “Brotan estrellas dentro de tu alma. Desciende y sopla / un viento extraño de apocalipsis sobre tus sienas!” (58). Podemos postular que la idea de apocalipsis es una puesta en palabras de la secularización como pérdida del mundo, uno de los niveles que propone Gutiérrez Girardot para analizar su vínculo con la literatura. A su vez, ya en la tercera estrofa, nos encontramos con algunos versos que ejemplifican los otros dos niveles que considera el autor: la secularización como mundanización de lo sagrado, por un lado, y como sacralización de lo mundano, por otro. El yo imaginario-simbólico-autoral, la Diosa, dice que ella tiñe de oro, de ópalo y de nieve las mariposas: ella es sagrada porque, con la escritura, logra milagros en la naturaleza dignos de Dios. Además, María Eugenia profana elementos de la religión cristiana al utilizar tres plantas vinculadas al recibimiento de Jesús en Jerusalén, según la Biblia: “Yo hago aurorales con la lejana trémula orquesta / de los olivos, de los laureles y de las palmas” (58). La Diosa utiliza la orquesta de aquellos ramos, que habían sido agitados por el pueblo para otro Dios, y procura crear algo nuevo como la aurora. Esa orquesta es lejana y trémula porque la fe cristiana pierde su fuerza en el mundo moderno, y se mundaniza: vemos cómo los elementos naturales resignifican su condición sacra, porque no reciben a Jesús sino a la Poesía. La nueva Diosa es el arte de la escritura, es la Palabra: es la que se hace cargo de colmar, al

menos parcialmente, esa trascendencia vacía producto de la racionalidad y el egoísmo de la burguesía de la que habla Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* (1959).

Esta bienvenida a la Poesía, ubicada en un rango de jerarquía superior al de la religión, se repite en los diecisiete cuartetos que componen “La Aureola ambigua”, recopilado por Oribe en el poemario de 1959. En dicho poema se percibe un movimiento de antagonismo entre dos polos: el artístico-poético y el cristiano-religioso. El yo que enuncia el poema se dirige en segunda persona a su amado y, aunque no se encuentren referencias genéricas de esta segunda persona, suponemos que se trata de un sujeto masculino por las comparaciones que establece con otros personajes bíblicos o míticos (como cuando plantea que tiene “fulgor de Nazareno” o que sus cabellos son rubios como los de Jesús). El movimiento de antítesis que encarna esta segunda persona entre el plano sagrado y el artístico se vislumbra desde el inicio:

Tus ojos son piadosos, tus ojos son tan bellos
como los de los hijos del santo Paraíso.
y a la vez hay en ellos
el lampo turbador de un terrenal hechizo.

(Vaz Ferreira 1959: 78)

El amado tiene la mirada de los hombres creados por Dios a su imagen y semejanza, cuando el paraíso todavía era exclusivamente masculino y santo, anterior a la aparición de Eva y el pecado. Y es en esta descripción donde podemos ubicar a la segunda persona en el polo religioso. Sin embargo, sus ojos tienen un fulgor terrenal, el brillo de un hechizo que se opone a lo celestial. Un hechizo no sería nada sin el uso de palabras, que lo articulan y le otorgan poderes mágicos. En este sentido, es posible encontrar en este término una metáfora de la poesía y la sacralización que María Eugenia le otorga al arte: la palabra poética es un hechizo, un poder transformador sobrenatural que puede competir con la religión, la antítesis de lo poetizado dos versos más arriba. Este movimiento de vacilación entre dos extremos, que en otros cuartetos se acentúa mediante la interrogación, puede ligarse con las ideas de Baeza Carvallo, quien percibe la proposición de antagonismos frente a lo tradicional como una característica general de la modernidad:

El sujeto moderno es un sujeto crítico que siempre está cuestionando la tradición y creando lo nuevo a partir de una postura antagónica [...]. Esto significa, por un lado el desplazamiento de Dios como centro del universo y de la religión como sustento espiritual del hombre y, por otra parte, un cambio en la experiencia temporal de la humanidad.
(2012: 50)

Unas estrofas más adelante, encontramos, una vez más en la enunciación del poema, un cuestionamiento de lo hegemónicamente sagrado como única respuesta: el yo lírico le pregunta a la segunda persona amada si le gusta adormecerse con los cantos del poeta griego Anacreonte, o si prefiere hacerlo con las melodías de los coros angélicos. Ambas alternativas posibles, es decir, la de una poesía vinculada al placer (sobre todo al del vino y del amor) o la del canto de los ángeles, posicionan a la poesía como posible religión sustituta a la cristiana. Al posicionar en un mismo nivel de la disyuntiva a la poesía y al coro de ángeles, resulta evidente el acento de la secularización vazferreiriana de la que venimos hablando. En esta misma línea de preguntas bipartitas, donde las respuestas pueden ser las pertenecientes al polo de lo sacro-cristiano o al de lo poético-profano, el yo lírico procura que su amado elija entre ser venerado por procesiones de fieles o por bayaderas, bailarinas íntimamente ligadas a la poesía y al “son de los timbales”. El desplazamiento donde se mundaniza lo sagrado y se sacraliza lo terrenal, desplazamiento propio de la secularización que se plasma en los poemas modernistas, se revela en este poema de María Eugenia: el amado es merecedor no sólo de la adoración que solía dirigirse a Dios en tiempos pasados, sino que además es quien hace nacer, de la boca del yo enunciadador, a la misma poesía, arte que suele ocupar el lugar de la religión en los textos de nuestra autora. En este sentido, podemos argumentar que en “La Aureola ambigua” resaltan en mayor medida la primera, la cuarta y la quinta de las definiciones que el filósofo italiano Giacomo Marramao identifica como “secularización”. Enrique Foffani las retoma en una nota al pie de la introducción a *Controversias de lo moderno* (2010): 1. decadencia de la religión; 2. conformidad con el mundo; 3. desacralización del mundo; 4. ruptura del compromiso de la sociedad con la religión; y 5. transposición de creencias y de modelos de comportamiento de la esfera religiosa a la secular. El amado, que tiene ojos como “Hostias de comuniones, cuentas para rosarios”, junto al arte poética desplaza a Dios, poniéndose ambos a la par de lo sagrado. Hacia el decimotercer cuarteto, el yo lírico procura que la segunda persona elija entre seguir los pasos de Jesús o la de los tirsos paganos. Esta última opción podría hacer referencia tanto a los bastones del culto a Dionisio como a una versión secular y no santa de Tirso de Molina, el poeta religioso:

Qué lábaros te guían? Tras qué metas caminas?
Qué efigie te seduce de mitos sobrehumanos?
Quieres para tu frente la corona de espinas
o las alegres rosas de los tirsos paganos?

(Vaz Ferreira 1959: 80)

La creencia secular que María Eugenia encontró en la poesía, tal como lo hicieron otros poetas del modernismo que huyeron de los padecimientos de la modernidad y se refugiaron en los versos, puede hallarse en el comentario que hace del primer poemario de Delmira Agustini, *El libro blanco*, publicado en 1907: “Si hubiera de expresar un criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., calificaría su libro sencillamente como un milagro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir, lo que ha expuesto en ciertas páginas, es algo completamente inexplicable” (Vaz Ferreira [en Larre] 2005: 24-25). Vaz Ferreira encontraba en los versos de Agustini un milagro, algo sagrado e inexplicable. Esta idea coincide con la que la autora expresa en los versos de “Yo ya dije la gran epopeya”, poema donde el yo imaginario-simbólico-autoral se posiciona como quien ya ha dicho la epopeya sacra “que conmueve las fibras del mundo” (1959: 111).

“Secreto real”, de *La otra isla de los cánticos*, es un poema amoroso donde el yo se nombra en femenino en más de una ocasión. Podemos argumentar que esta característica suaviza la distancia que los lectores de poesía suponemos insuprimible entre la autora y el yo que enuncia (y que ya analizamos como una Trinidad secularizada): aquí, la identificación entre el sujeto textual y la poeta resulta verosímil. Consta de dieciséis quintetos donde, por momentos, se dirige a una segunda persona que parece coincidir con la de “La Aureola ambigua”. Hacia el final de la décima estrofa, el yo lírico revela que la amamantó “en su sangre la madre libertad”, por este motivo suponemos que el referente acerca de quien habla en el quinteto siguiente es la misma libertad, una madre brava y soberbia:

La que lleva en los hombros las púrpuras reales,
aquella brava madre cuya soberbia osó
arrear sobre las cumbres sus pendones triunfales,
derribar en la tierra los sacros pedestales,
pulverizar los dioses y combatir con Dios.

(Vaz Ferreira 1959: 120)

Debemos tener en cuenta que las “púrpuras reales” pueden identificarse con el púrpura de Tiro o púrpura imperial, aquel color desaparecido que solía ser el color del catolicismo y la representación del poder fenicio mientras fue posible producir el pigmento. En este sentido, la libertad parece ser quien porta sobre sus hombros el color que le pertenecía a la religión. Junto con aquel púrpura, también carga con la soberbia necesaria para combatir con Dios, derribar sus pedestales y pulverizar a los dioses no cristianos. Las

señales de secularización y del desplazamiento de la religión resultan evidentes. Podemos analizar esta estrofa como una descripción poética del propio yo lírico (con claras reminiscencias de la autora uruguaya): al ser hija de la libertad y haber mamado su sangre, lo que se dice de la madre describe a quien se ha desprendido de su cuerpo, en una suerte de sinécdoque.

En “Canto Verbal”, otro de los poemas de *La isla de los cánticos*, la palabra es la diosa en la que cree el yo textual. La invoca porque la palabra tiene la capacidad mágica de cambiar su forma sabiamente, ajustándose a cada sujeto que la utilice. Es a ella a donde la esperanza del yo lírico tiende las alas: la palabra es una fuente, una copa áurica; contiene un agua profunda que se altera por el ritmo. María Eugenia Vaz Ferreira encuentra una esencia espiritual en la palabra, como se lee en el vigésimo verso. En consonancia con la idea de profundidad, que la lleva a comparar la palabra con una fuente caudalosa en los primeros versos, nos encontramos con la repetición de “ánfora”. La palabra es un ánfora que contiene desde tempestades y constelaciones hasta hostias místicas y miel pagana. La secularización que el modernismo hizo presente en la lírica se vuelve patente en estos versos, sobre todo dada la convivencia de términos ligados al rito religioso y términos paganos. En una entrada de *Otras vidas*, dedicada a Delmira Agustini, Marosa di Giorgio plantea: “ambas [María Eugenia y Delmira] soñaron algo descomunal o único. El semidiós o Dios. Cualquier ser de carne y hueso las hubiera defraudado. Nacieron y vivieron para el canto y el en-canto” (2017: 86). Agrega, dos páginas más adelante, considerándolas diosas de la modernidad: “Delmira y María Eugenia fueron como la luna. El 900 nuestro tuvo dos Selenes simultáneas [...], dos lunas, dos Dianas, que habían bebido la oblea embrujada, «la pastilla del delirio»” (2017: 88). En este sentido, la poesía y su musicalidad modernista se convierte en religión, en aquello descomunal que la autora desea. El final de “Canto verbal” se aleja del tono de invocación a la diosa, que caracteriza la mayor parte del poema, y se centra en la primera persona:

Si gorjean mis pájaros, será
cuando en la entraña de un sacro silencio
sobre la losa de mi tumba viva
choque su llama tu rayo de fuego.

(Vaz Ferreira 1924: 83)

Así, podemos llegar a más de una conclusión. Por un lado, en estos últimos versos es posible vislumbrar la idea de que el yo intratextual (combinación del sujeto simbólico, el imaginario y el aitoral) morirá cuando el rayo final de la diosa palabra, el rayo de fuego,

escriba el nombre del yo en la tumba. Por el otro, podemos analizar este fragmento como una metáfora de la escritura femenina del mismo yo lírico: sólo cuando ella logre un silencio sagrado será capaz de escribir, de hacer chocar el rayo de la diosa palabra en su tumba viva. Esta tumba viva, con matices de oxímoron, puede hacer referencia a una vida que no es muerte solamente por el deseo de la palabra. Instalado el silencio necesario para que pueda decir, los pájaros cantarán su muerte. El yo, específicamente su componente simbólico, proyecta una imagen de poeta femenina que espera poder escribir para ser leída, mientras hace plurales los sentidos de su poesía.

En contraposición a estos pájaros agoreros, podemos adentrarnos en “Ave celeste”, presente también en el poemario preparado por la autora y publicado póstumamente. El título del poema nos enfrenta a una polisemia que podemos analizar como metáfora de la secularización: “ave” puede entenderse como el animal o como el saludo del ángel Gabriel a la Virgen María. La posibilidad de pensar tanto en un animal transitorio como en una figura inmaculada resulta un atisbo al núcleo bifásico de la secularización, que ya hemos comentado. Sin embargo, el primer verso despeja cualquier duda en torno a qué es esa ave: el alma. El yo lírico le pide al alma que sea sensitiva como un pájaro de cristal con alas donde canten “las perlas de la aurora”. El sujeto que enuncia le ruega al ave:

alma, tiende tus alas sobre la inmensa lira!
De tu revuelo cósmico para el flotante espejo
esplenderá la gama del son y del reflejo,
poniendo en tí la rima plural de sus escalas
y la visión del iris al arco de tus alas...

(Vaz Ferreira 1924: 79)

Es innegable la confianza religiosa que el yo deposita en su propia alma, un alma que hace nacer la poesía porque su revuelo es cósmico. Siguiendo con esta visión, en el verso décimoséptimo nombra “el inmaculado crisol” de la armonía del alma: un “crisol hospitalario de purificación” al que podríamos analizar como una metáfora de la poesía misma. María Eugenia, en palabras de Sarah Bollo: “expresa el sentimiento espiritualista que dirige sus estímulos y sus velos hacia la conjunción de las fuerzas terrenas con las inspiraciones ultraterrenas en una grandiosa ambición metafísica” (1954: 29). Esta afirmación atraviesa los poemas vazferreirianos que hemos analizado en este trabajo, ya que las fuerzas terrenas del arte son aquellas que, a través del proceso de secularización, el modernismo pone en el lugar del Dios proscripto. Además, la inspiración de nuestra poeta

es ultraterrena: María Eugenia profana los términos sacros para alterarlos con tintes mundanos; les quita la sacralidad que obsequia a la poesía.

Bibliografía

Baeza Carvallo, Ana (2012). *No ser más la bella muerta. Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair*. Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile.

Bollo, Sarah (1954). "Conciencia estética de María Eugenia Vaz Ferreira". *Entregas de la Licorne* II. 3: 29-33.

Di Giorgio, Marosa (2017). *Otras vidas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Foffani, Enrique (2010). "Literatura, Cultura, Secularización. Una introducción". *Controversias de lo moderno*. Buenos Aires, Katatay: 11-32.

Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Larre Borges, Ana Inés (2005). "Delmira Agustini, primavera pagana". *Mujeres uruguayas, el lado femenino de nuestra historia*, vol 1. Montevideo, Santillana: 17-41.

Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario, Nube Negra Ediciones.

Navia Velasco, Carmiña (2008). "Poetas latinoamericanas, su relación con la primera vanguardia". *Poligramas* 29: 103-133.

Peyrou, Rosario (2020). "María Eugenia Vaz Ferreira. Su paso en la soledad". Rodríguez, Blanca (ed.) *Mujeres uruguayas*. Montevideo, Penguin Random House: 225-252.

Rama, Ángel (1954). "Espiritualidad creadora". *Entregas de la Licorne*. II. 3: 35-66.

Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.

Vaz Ferreira, María Eugenia (1924). *La isla de los cánticos*. Montevideo, Casa Barreiro y Ramos.

Vaz Ferreira, María Eugenia (1959). *La otra isla de los cánticos*. Montevideo, Impresora Uruguay S.A.

Almendra Arteca es Profesora en Letras (FaHCE-UNLP) y estudiante de la Licenciatura en Artes de la Escritura (UNA). Está adscripta a Literatura Latinoamericana II (FaHCE-UNLP) y se desempeña como docente de Prácticas del Lenguaje y Literatura en escuelas secundarias. Participa, además, del proyecto de investigación "Pasado, presente, futuro: tramas y configuraciones de la temporalidad en textualidades latinoamericanas".