

El prisma de María Eugenia Vaz Ferreira*

Tania Pleitez Vela

Università degli Studi di Milano

A principios del siglo xx, María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) y su amigo el escritor Alberto Nin Frías (1878-1937) inician una correspondencia que abarca, al menos, dieciséis cartas.¹ En una de estas misivas, la uruguaya afirma lo siguiente:

[...] yo veo todo bajo un prisma (prisma?) m[á]s melanc[ó]lico y ayer me entretenía en notar cómo caen las cosas... los cantos por ejemplo: por la mañana est[á]n en el cielo; cantan calandrias, zorzales, torcazas... [a] medio día, ya m[á]s bajo, abejas, moscas, cigarras... y [a] la noche[,] grillos, sapos, v[í]boras, ya en la tierra! (en Moreira, 1976: 96).

Más adelante, agrega: «Ya sabe que esta casa es triste y está casi vac[í]a...» (1976: 98). El prisma personal de la poeta —una mirada que se detiene a observar «cómo caen las cosas» del cielo al limo— alumbró el impulso melancólico detrás de poemas como «La rima vacua», en el que un «grito de sapo» en la noche es igualado a un sentimiento de hastío y vaciedad. En su libro póstumo, *La isla de los cánticos* (1924), los matices de sus atmósferas poéticas adquieren contornos más angustiosos y melancólicos. Asimismo, se advierte una desesperanzada búsqueda metafísica y se hace alusión a una vivencia solitaria. Estos poemas constituyen un corpus de significaciones interdependientes, en las que los temas fundamentales son la precariedad existencial, la fugacidad del placer, la renuncia, la inutilidad de la espera, el reclamo del silencio eterno. Por lo tanto, su poesía se convierte en un acto que responde a sus necesidades vitales y no solo a una voluntad de expresión intelectual o literaria.

* El presente texto es una versión editada y actualizada de un apartado de mi monografía *Sólo tú, noche. Apuntes sobre la autoría de María Eugenia Vaz Ferreira* (2023). Se reproduce con la autorización de la editorial Ojo de Cuervo.

¹ El epistolario de María Eugenia Vaz Ferreira se encuentra publicado en la página web de la Biblioteca Nacional de Uruguay y ha sido parcialmente reproducido en el estudio de Rubinstein Moreira (1976), que es el que aquí se utiliza. Este incluye únicamente dieciséis cartas que la poeta le envió a Nin Frías.

En esta etapa última de su vida, María Eugenia Vaz Ferreira deja de recurrir al lenguaje retórico de sus poemas anteriores, desecha los adjetivos innecesarios y ornamentales, y utiliza un lenguaje más sobrio y condensado que se nutre de sustantivos y símbolos complejos. «Un máximo de irradiación con un mínimo de palabras», señala Hugo Verani (1986: 17), quien también destaca lo siguiente:

Este proceso de depuración de los motivos líricos se produce también en la textura misma de los poemas. Si antes María Eugenia favorecía a la imagen plástica, que se agotaba en sí misma, ahora hay una marcada tendencia a la abstracción que ensancha el campo de significación y confiere un valor simbólico mucho más vasto a la poesía (1986: 17).

En el poema ya mencionado, el dolor que se intuye, a partir de la imagen del sapo «gritando» en la noche, es sobrecogedor. Se trata de una imagen que la poeta no se molesta en explicar demasiado, más bien la deja habitar por sí sola en el escenario del poema para que resuene, se prolongue, se multiplique, como la vibración de ondas concéntricas que provoca la piedra cuando es lanzada al agua. Por lo mismo, se trata de una imagen profundamente dramática, porque después se instala el silencio, lo disperso, lo dilatado. En ese sentido, el poema representa una conquista del lenguaje directo y de la depuración de los recursos expresivos:

LA RIMA VACUA

Grito de sapo
llega hasta mí de las nocturnas charcas...
la tierra está borrosa y las estrellas
me han vuelto las espaldas.

Grito de sapo, mueca
de la armonía, sin tono, sin eco,
llega hasta mí de las nocturnas charcas...

La vaciedad de mi profundo hastío
rима con él el dúo de la nada (1956: 71).

Lo primero que llama la atención en estos nueve versos es el carácter breve y escueto del poema; por eso mismo, el vacío y el tedio adquieren un protagonismo excepcional. El primer verso rompe momentáneamente el silencio con gran sequedad y evoca el olor a

podredumbre del agua estancada: «Grito de sapo / llega hasta mí de las nocturnas charcas». Además, el mundo aparece desdibujado e indiferente: «La tierra está borrosa y las estrellas / me han vuelto las espaldas». Es como si los cuatro elementos —tierra, agua, aire, fuego— hubieran perdido consistencia. De ahí que se perciba una atmósfera aislada y vacía. Solo hay una referencia vital que se expresa en el aspecto sonoro: el grito del sapo. No obstante, al provenir de un sapo, anfibio que no sobresale por su belleza, sino por su aspecto viscoso y opaco, dicha sonoridad adquiere aspereza, repulsión. Y ese grito «de la nada» rima con «la vaciedad de mi profundo hastío». De esta forma, la poeta alude a la experiencia de la disolución del mundo y del *yo* —aunque se trata del no-ser en el sinsentido y en el hastío—, y coloca dichas disoluciones en un plano de aridez total, es decir, uno vacío, como ya lo enuncia el título del poema. Se trata, en pocas palabras, de «la voz hueca de la descomposición... [para] evocar un paisaje mental en donde solo el sapo y las charcas, de repercusión simbólica directa, introducen su presencia material» (Lockhart y Costa, 1995: 197).

En la última etapa de su vida, María Eugenia Vaz Ferreira proyecta en su poesía una dimensión en la que la contemplación de sí misma se realiza a partir de la descripción de espacios desolados, misteriosos y lúgubres, refugios que invitan al aislamiento y en los que sobresale la noche, que es al mismo tiempo una metáfora de la noche interior: la nocturnidad absoluta. En su entonces manuscrito inédito *Fuego y mármol*, que data aproximadamente de 1903, ya había hecho alusión a lo anterior en un poema intitulado «Maléfica»: «Mi amiga siempre fue la noche negra» (1986: 18). Se descubren así analogías entre ese espacio oscuro, extraño e impenetrable, y ella misma: «Y a mí, que te deseo inextinguible y única, / dame la eternidad de tu silencio, oh Hermana», enfatiza en «Invocación» (1986: 18). La noche se convierte así en una región de correspondencias («Árbol nocturno, alma mía») en la que se disuelve el sujeto y se establecen connotaciones afectivas: «Sólo tú, noche profunda, / me fuiste siempre propicia; / noche misteriosa y suave, / noche muda y sin pupila, / que en la quietud de tu sombra / guardas tu inmortal caricia», nos dice en «Sólo tú» (1956: 5). En «Hacia la noche», el *yo* lírico se abandona a esta en una declaración de amor:

Oh noche, yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
[...]
Oh dulce noche mía, oh dulce noche! (1956: 9).

La noche representa uno de los vértices de la postura textual de la poeta uruguaya, pero se trata de una oscuridad resemanizada. Si lo que está en la luz es lo conocido, lo aceptado, lo normalizado, entonces aquello que se robustece en la oscuridad viene a ser lo que el orden disciplinario no ha logrado domesticar. Si bien es el terreno de lo fragmentado, de lo que «no se comprende» porque transgrede la norma, es entre sombras que los personajes poéticos de María Eugenia Vaz Ferreira beben de la ambigüedad, lo indeterminado y lo desdibujado para evocar y amar la noche y sus polifonías. La noche: sinónimo de libertad.

En «Único poema», la uruguaya articula perfectamente esa delicada armonía entre el sentir, la expresión y la cosmovisión, característica esencial de esta etapa poética vazferreirana. En dicho poema se nos presenta una fantasía onírica en la que un pájaro deja caer una queja angustiosa sobre un espacio marino desolado:

ÚNICO POEMA

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

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

Cuánto nacer y morir
dentro de la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
estaba la Soledad...

De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina;

«Chojé... Chojé...» repitiendo
su quejosa mancha iba.

Sepultóse en lontananza
goteando «Chojé... Chojé...»
Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez (1956: 85).

Al respecto, Hugo Verani ofrece observaciones valiosas y sostiene que el poema avanza paulatinamente mediante una estructura bipolar y reiterativa, un movimiento expresivo que recuerda al ir y venir de las olas: «El suave equilibrio rítmico de la copla tradicional, el encabalgamiento y los gerundios prolongan el movimiento» (1986: 18). Asimismo, la reiteración de los sustantivos, las contraposiciones y la fusión de la vigilia y el sueño intensifican la atmósfera poética, cuyo núcleo viene a ser el renacer constante de la soledad en un tiempo y espacio infinitos. El misterio de la muerte y la vida. Cuando en la cuarta estrofa el pájaro errante interrumpe el silencio, la vastedad del espacio marino contrasta con el reducido tamaño del pájaro, el cual lamenta su pequeñez, su insignificancia, por medio del grito áspero: «Chojé», y que es descrito mediante una sinestesia: «quejosa mancha». Frente al enigma de lo incognoscible, el pájaro lanza su canto onomatopéyico: está condenado a cruzar la tremenda soledad que emerge del paisaje marino hasta perderse en el espacio. «El ansia de libertad y de canto del poeta que se desdobra bajo forma de pájaro errante termina en un vuelo hacia la nada, por haber entrevisto el amenazante sentido de la existencia humana», concluye Verani (1986: 18).

Hay varios versos que me interesan comentar para destacar la profunda sensación de soledad que transparenta este poema. El paisaje ideado, ese «mar sin nombre y sin orillas», infinito y secreto, es una masa de agua regida por la muerte: «Daba máquina a sus olas, / vieja madre de la vida, / la muerte». Es decir, si el océano ha sido consensualmente la fuente de la vida, el origen de las especies, en este horizonte la muerte es la que origina el movimiento del mar y, paradójicamente, se convierte en la «madre de la vida». Este ciclo, morir y renacer en el paisaje desolado, adquiere connotaciones aún más dramáticas cuando la poeta afirma que la Soledad —con mayúscula— juega «a cunas y tumbas», es decir, su caricia es eterna e indiscriminada, desde el principio de la vida hasta en la muerte misma. Como antes el grito del sapo en «La rima vacua», aquí el canto

del pájaro viene a romper el silencio en ese paisaje casi lunar, solo para quedar sepultado en la lontananza, es decir, en la nada. Ese sujeto poético encarnado en pájaro despliega una voluntad aficionada a la errancia, la cual se manifiesta en los dos últimos versos: «Desperté y sobre las olas / me eché a volar otra vez». En otras palabras, el ciclo empieza de nuevo: esa individualidad, en la vigilia, reinicia el vuelo, se lanza otra vez a la nada, se aferra a la soledad y al eterno lamento. No existe un límite entre lo onírico y lo real; se trata de una vivencia infinita en un único y monótono horizonte. Si en la poesía de su primera etapa el ciclo vital de las subjetividades estaba regido por una pasión de amor, ahora el ciclo está determinado por lo absurdo de la existencia, uno que se manifiesta desde el terreno íntimo de los sueños hasta la realidad misma. Esta realidad ha sido transformada, alterada, y ha pasado a convertirse en una percepción propia, un prisma singular —espejo del mar interior—, para dar cabida a ese grito de dolor destinado a la muerte. O, quizá, también, para dar cabida a una subjetividad que anhela espiritualmente el «más allá», como lo sugieren Lockhart y Costa:

[...] en la dramática búsqueda de la autora, en esa posibilidad de infinito exterior, tal como lo sugiere el ave que traspasa el confín del horizonte, se trasluce esa intensa necesidad de redención, de origen indudablemente cristiano. En su conciencia de la «muerte inmortal» se advierte en efecto un claro sentido de la resurrección. [...] Ya no puede creer, pero tampoco puede no creer. Se propuso entonces soñar que era ella misma quien se echaba a volar, sin saber adónde, ni por dónde, con una esperanza ahora «ciega». Qué fuerte debía ser su fe, como predisposición espiritual, para empecinarse en concebir ese vuelo hacia un increíble más allá (1995: 175).

Con respecto a ese anhelo de «más allá», me gustaría desgranar cierta correspondencia entre «Único poema» y «El cuervo», del escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849), a quien la uruguayo leía y admiraba. En su poema, Poe describe la desesperanza y la tristeza de un hombre que sufre por la muerte de su amada, Leonora (1998: 146-155). La atmósfera es escalofriante; se trata de una «lúgubre media noche» durante la cual un hombre lee un libro de ciencia, cuando de pronto escucha un «crujir triste, vago».² El hom-

² Todas las citas de «El cuervo» pertenecen a la edición bilingüe de *Poesía completa* (1998).

bre escruta «aquella negrura», sondeando la quietud, «soñando sueños que ningún mortal / se haya atrevido a soñar». Cuando finalmente abre la puerta, un cuervo entra a su habitación. «¡Dime cuál es tu nombre en la ribera de la Noche Plutónica!», dice el hombre, a lo que el cuervo contesta: «Nunca más». El ave de ébano, impávido, se va a posar sobre un busto de Palas:

Nada más dijo entonces;
no movió ni una pluma.
Y entonces yo me dije, apenas murmurando:
«Otros amigos se han ido antes;
mañana también él me dejará,
como me abandonaron mis esperanzas».
Y entonces dijo el pájaro: «Nunca más».

El hombre se siente sobrecogido por la carga melancólica de las palabras del cuervo («Nunca, nunca más»), las cuales gotean e interrumpen el silencio de la noche. Hundido en su asiento, intenta descifrar las palabras de ese «torvo, desgarbado, hórrido, flaco y ominoso pájaro de antaño». Hasta que, poseído por la desesperación y la incertidumbre, le pregunta: «Dime, en verdad te lo imploro, / ¿hay, dime, hay bálsamo en Galaad? / ¡Dime, dime te lo imploro!» / Y el cuervo dijo: «Nunca más». Luego, le pide lo siguiente: «Deja mi soledad intacta. / Abandona el busto del dintel de mi puerta. / Aparta tu pico de mi corazón / y tu figura del dintel de mi puerta.» / Y el cuervo dijo: «Nunca más». El dramático poema termina con la siguiente estrofa:

Y el cuervo nunca emprendió el vuelo.
Aún sigue posado, aún sigue posado
en el pálido busto de Palas
en el dintel de la puerta de mi cuarto.
Y sus ojos tienen la apariencia
de los de un demonio que está soñando.
Y la luz de la lámpara que sobre él se derrama
tiende en el suelo su sombra. Y mi alma,
del fondo de esa sombra que flota sobre el suelo,
no podrá liberarse. ¡Nunca más!

El célebre poema de Poe, sin duda, refleja la inevitable pérdida de la felicidad, la impotencia ante la muerte, la constatación de que no existe un bálsamo que cure las profundas heridas del alma.

El cuervo simboliza la presencia constante de lo irreparable y, sobre todo, de lo *irrecuperable*. En este sentido, «El cuervo» guarda semejanzas con «Único poema»: en ambos un pájaro funerario hila la narración poética, solo que en uno lo hace por medio de una frase alegórica («Nunca más»), y en el otro, mediante una onomatopeya («Chojé»). Sin embargo, en los dos, la carga dramática reposa en lo que enuncia y representa el ave. También hay diferencias, y es aquí donde destaca la singularidad del yo lírico de la uruguayana, que resignifica la tradición heredada. La principal diferencia tiene que ver con la relación entre el pájaro y el *yo*. En el poema de Poe, el cuervo es un algo externo al *yo*, una presencia, una sombra que tiene poseída al alma de ese hombre melancólico; además, conocemos la tipología del ave: es un cuervo que, por lo general, en la simbología popular, comunica presagios, la pérdida y la muerte. En «Único poema», el *yo* más bien se *desdobla* para convertirse en el pájaro mismo, un pájaro genérico, sin tipología. Si bien conocemos el porqué de la tristeza expresada en «El cuervo» —un hombre que sufre por la muerte de su amada—, en el caso de la uruguayana no hay referencias a la fuente del dolor solitario que experimenta el yo lírico. Sin embargo, la transparencia del lenguaje nos comunica que tiene que ver con el estar consciente de un vacío interior-exterior insondable. Por lo tanto, el dolor ya no es expresable en palabras, es inenarrable, y de ahí que lo condense en el simple grito del pájaro. En este sentido, el siguiente poema resulta significativo:

ENMUDECER

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 (1956: 89).

De tono claro y asertivo, «Enmudecer» consta de tres estrofas concisas que informan sobre la situación espiritual del yo lírico. Con este poema, y gracias a su forma silogística, la postura textual de la poeta justifica claramente su elección: «Si no puedo estar alegre, me callo». Nos está diciendo que, a partir de ese momento, se refugiará en el silencio para sobrellevar la derrota a sí misma. Del mismo modo, nos confiesa su incapacidad de escribir bajo estas circunstancias: la poeta ya no cantará, enfundará su flauta y de ella solo se escuchará su «paso en la soledad». Llama la atención la impavidez, el estoicismo con que nos informa de su irreparable derrota. La poeta se convierte en su propia negadora. No obstante, «Enmudecer» nos transmite una interesante paradoja:

Aun el callar por no creer en la palabra a la que otrora llamara su «suprema dea», aun dominada por su decisión de negarse a sí misma, nos habla y nos narra sin embargo, su situación espiritual, deja constancia de que nada le importa, salvo dejar esa constancia. Y de ese modo, su desconfianza expresa se trasmuta de hecho en confianza en la Poesía. De hecho, en efecto, es en el arte en donde demuestra que confía hallar una eficacia que contrarreste la ineficacia de sus apelaciones a lo arcano. 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 (Lockhart y Costa, 1995: 206).

A partir de lo anterior, podemos observar que este gesto autorial dentro del poema —es decir, una subjetividad que decide enmudecer— se fundamenta en el convencimiento de representar una *excepción* en el orden social de su tiempo. María Eugenia Vaz Ferreira fue considerada por sus contemporáneos como un *rara avis*, ya fuera por sus actitudes excéntricas o por su poesía inclasificable dentro de los parámetros tradicionales asignados a la «voz femenina». Eleonora Cróquer señala que, a partir de los procesos que originan la construcción autorial, la crítica tradicional ha instituido a ciertos autores como ese Otro-enigma, «difícil de comprender», que da «de qué hablar» a la cultura; es decir, se trata de una «función-autor *trastocada* —‘alterada’, ‘enferma’— por el trazo convulsivo de lo especular» (2012: 93; cursivas en el original).³ En esa línea, las *autoras*,

³ Cuando Cróquer menciona la «función-autor», evidentemente está utilizando el término de Foucault, quien propuso esta noción «para describir la manera en que circulan, se autentifican, se clasifican y se valorizan ciertos discursos

construidas como otredad, se convierten en un «caso extraordinario», representan las «excepciones», o las escandalosas, incluso las extraviadas, en la medida que rompen con la norma preestablecida: mujer, esposa, madre, especialmente cuando la autoría de mujeres se desarrolla en las primeras décadas del siglo xx.

En esta línea, Christine Planté ha señalado el fenómeno de la «excepcionalidad» como confirmación de las limitaciones del «sexo femenino» impuestas a las mujeres escritoras por los agentes tradicionales del campo literario. Planté sostiene que las autoras son consideradas *excepciones* a las leyes de su «especie». Curiosamente, no se evalúa según los parámetros de *exaltación de la singularidad* adjudicados al concepto de autor, en masculino. Más bien, en el caso de las autoras, dicha exaltación deriva de una *extrañeza*, algo que, según Planté, las condena y aísla: «Su grandeza [...] debería residir en la docilidad muda mediante la cual se pliegan a un orden que no han decidido; si salen de él no es la libertad humana lo que es afirmada sino simplemente el desorden» (en Pérez Fontdevila, 2019: 31).

Frente a los rígidos cánones sociales de su época, María Eugenia Vaz Ferreira intentó autodefinirse por medio del amor, primero, y la noche, después. Lo anterior pone de manifiesto una postura marcada tanto por la frustración —fruto de un inalcanzable ideal— como por una atracción por lo desconocido, lo indescifrado, algo que selló su vivencia solitaria. En «El regreso» resume su última ambición:

Y yo no tengo camino;
 mis pasos van a la salvaje selva
 en un perpetuo afán contradictorio.
 [...]
 Darle el último adiós
 al insondable enigma del deseo,
 cerrar el pensamiento atormentado
 y dejarlo dormir un largo sueño
 sin clave y sin fulgor de redenciones... (1956: 65-66).

Desde la experiencia de una personalidad sensible, rebelde y abastida, también se enuncia una transfiguración de la realidad poética.

en la sociedad moderna», siendo el autor «una *construcción colectiva* en la que intervienen ciertas instancias jurídicas, literarias y mediáticas» (Zapata, 2015, p. x; las cursivas son mías).

Si al principio María Eugenia Vaz Ferreira escribió una poesía más visual, simbolista y sensorial, después creó una que se traduce en una sobria condensación de emociones: la creación de un lenguaje que recupera su valor puramente semántico, uno que expresa nítidamente su profunda angustia existencial y la proyecta a dimensiones más amplias de la realidad. De esta forma, el sujeto poético vazferreirano se desplaza desde una imagen iconoclasta hasta una íntima comprobación del vacío existencial. Sin embargo, su silencio florece desde un lecho de palabras. La decisión de negarse a sí misma se acompaña con su propio canto, es decir, la autonegación viene aparejada de su confianza en la poesía. Así, María Eugenia Vaz Ferreira llega a su última inscripción: su subjetividad poética se adentra en el paisaje de la noche y deja de materializarse en personajes humanos, se engarza en el vacío grito del sapo o en el canto escueto del pájaro errante, autoría desdoblada en onomatopeyas.

Referencias bibliográficas

- CRÓQUER, Eleonora. «Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es obra)», en *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, n.º 20, Mérida [Venezuela], 2012, pp. 89-103.
- LOCKHART, Washington y Juan Francisco COSTA. *Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1995.
- MOREIRA, Rubinstein. *Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Monte Sexto, 1976.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina. «Qué es una autora o qué no es un autor», en PÉREZ FONTDEVILA Aina y Meri TORRAS FRANCÈS (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019, pp. 25-59.
- PLEITEZ VELA, Tania. *Sólo tú, noche. Apuntes sobre la autoría de María Eugenia Vaz Ferreira*. San Salvador; Barcelona: Ojo de Cuervo; Grup de Recerca Cos i Textualitat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2023.
- POE, Edgar Allan. «El cuervo», en *Poesía completa* [edición bilingüe]. Barcelona: Ediciones 29, 1998, pp. 146-155.
- VAZ FERREIRA, María Eugenia. *Poesías completas* [edición de Hugo Verani]. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986.
- . *La isla de los cánticos*. Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 20. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1956.
- VERANI, Hugo. «Introducción», en María Eugenia VAZ FERREIRA, *Poesías completas*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986, pp. 9-19.
- ZAPATA, Juan. «La noción de *postura* en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor» [prólogo], en Jérôme MEIZOZ, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* [traducción de J. Zapata]. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015, pp. ix-xxxiii.