

MARÍA EUGENIA
VAZ FERREIRA



“ Me muestran siempre
en mi obscuridad ”

HUGO ACHUGAR
MARITA FORNARO

María Eugenia Vaz Ferreira
“Me muestro siempre en mi obscuridad”

Investigación:

Hugo Achugar
Marita Fornaro
Cristina Echevarría
Cecilia Mauttoni

Curaduría Académica:

Hugo Achugar

Curaduría Técnica:

Marcelo de los Santos

Archivólogas:

María Luisa Cora
Berta Igoa

Edición: Marita Fornaro

Diseño Gráfico: Periscopio

Digitalización de documentos:

Ernesto Abrines

COMISIÓN DE AMIGOS
QUINTA VAZ FERREIRA

IMPO
Dirección Nacional de Impresiones
y Publicaciones Oficiales



Montevideo
Capital Iberoamericana
de la Cultura 2013



EUJII escuela
universitaria
de música



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

VFR

FUNDACIÓN VAZ FERREIRA-RAIMONDI

Con el auspicio de



Facultad
de Humanidades
y Ciencias de la Educación

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Agradecimientos:

Eduardo Gilardoni
Sergio Silvestri
Grupo vocal Kárpátia

ISBN 978-9974-0-0944-8

La Fundación Vaz Ferreira – Raimondi es responsable de gestionar y mantener el sitio patrimonial conocido como “Quinta Vaz Ferreira”, en el que converge un multifacético acervo gestado desde la segunda década del siglo XX y conservado indiviso por tres generaciones de la familia.

Esta Fundación tiene por objeto dar continuidad y actualidad a la “Quinta Vaz Ferreira”, promoviendo la preservación y conservación del conjunto de los bienes materiales e inmateriales que constituyen la identidad de este sitio.

Dentro del proyecto marco de gestión “Resignificación cultural de la Quinta Vaz Ferreira” se han realizado, a partir de 2004, actividades de difusión del patrimonio custodiado y actividades culturales referidas al arte y a la filosofía.

Como parte de dicho proyecto, se está llevando a cabo desde 2011 la sistematización del “Archivo Vaz Ferreira” constituido por los manuscritos de los hermanos Carlos y María Eugenia. Una vez ordenada la colección María Eugenia Vaz Ferreira por las archivólogas María Luisa Cora y Berta Igoa, se resolvió impulsar esta muestra.

Esta colección, custodiada desde el fallecimiento de la artista por la familia y en la actualidad por la Fundación, está integrada por manuscritos, partituras, dibujos, cartas, objetos y artículos de prensa, que dan cuenta de una exuberante sensibilidad artística y multiplicidad de inquietudes.

Su contenido sirvió de base a las publicaciones: La Isla de los Cánticos (1926, Carlos Vaz Ferreira), La otra Isla de los Cánticos (1959, Emilio Oribe), Poesías Completas de María Eugenia Vaz Ferreira (1985, Hugo Verani). También proporcionó documentación para la exposición realizada en la Biblioteca Nacional con motivo del centenario del nacimiento de María Eugenia, bajo la dirección de Arturo Sergio Visca (1975).

Hasta el presente el manejo realizado de estos documentos ha reafirmado la condición de María Eugenia como poeta. Achugar y Fornaro aportan para esta exposición una mirada amplia, abarcadora de su personalidad artística en su diversidad y complejidad, inmersa en el entorno cultural y social en el que se expresó como poeta, compositora, dramaturga, dibujante y crítica literaria.

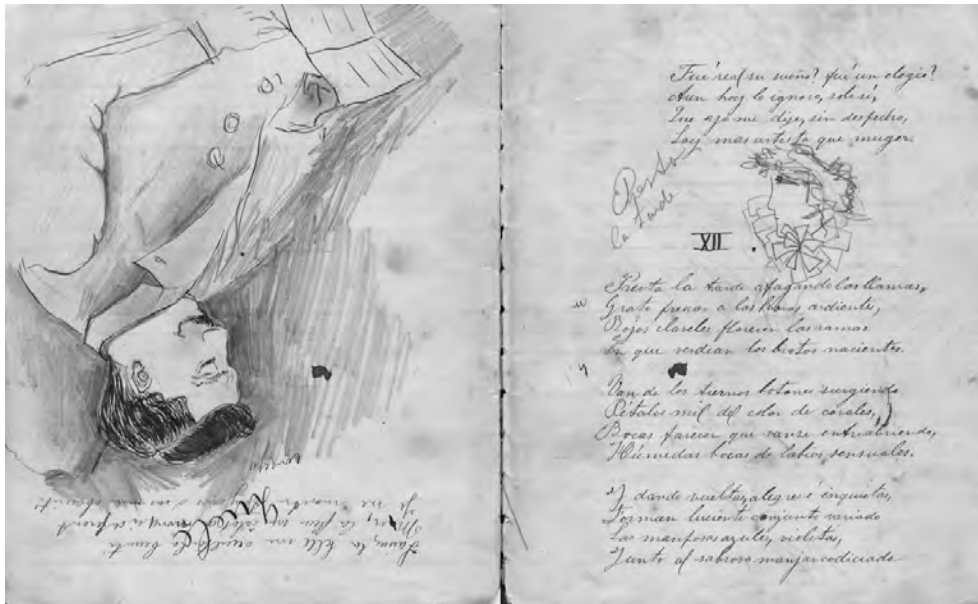
Montevideo, mayo de 2013

Fundación Vaz Ferreira – Raimondi
www.quintavazferreira.org.uy

Me muestran siempre en mi oscuridad

María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924)

Hugo Achugar¹



¿Quele y Pel: quiénes son? Posiblemente, nombres infantiles, sobrenombres que la familia o ellos mismos se dieron en un tiempo del que no ha quedado memoria. Quizás en un caso fuera el nombre infantil y en otro el *nom de plume* de alguien que con escasos 18 años aparece firmando un poema titulado “Desengaño” en mayo de 1893. No hay mayores certezas. Apenas existen unos manuscritos que enuncian esos nombres y sugieren identidades: las de dos hermanos que con los años se volverían figuras ineludibles de la cultura uruguaya. Pero ¿quiénes fueron Quele y Pel realmente? y sobre todo, ¿para quiénes lo fueron?

Quele fue el sobrenombre de Carlos Vaz Ferreira y Pel el de su hermana María Eugenia. ¿Nombres para un filósofo y para una artista o nombres para un hombre y su hermana menor? Nombres, identidades, modos o maneras de nombrar

¹ Universidad de la República/ Uruguay. Emeritus Professor/ University of Miami

los muchos que fueron, los diversos rostros con que se conocieron o modos de nombrar las diferentes personas/personajes que habitaron bajo lo que mostraron y ocultaron.

Pel y Quele seguramente hubieran respondido a su manera quiénes fueron. En todo caso, para la que conocemos como María Eugenia Vaz Ferreira, la identidad, “su” identidad fue dominada o construida por lo que el destino quiso en varios y sucesivos tejidos. Una identidad “en proceso” –como si se tratara de un *work in progress*- es lo que enfrentamos cuando tratamos de entender quién -o quiénes- fue María Eugenia.

Je me montre toujours dans mon obscurité

Mostrarse, construirse, ocultarse, travestirse, son acciones frecuentes en todos los seres humanos –muchas veces de modo inconsciente-, pero en el caso de artistas y creadores la construcción de un “personaje” o de varios es algo casi ineludible. No me refiero a los heterónimos, estilo Pessoa, sino a la imagen pública que muestra y oculta al artista en su más profunda individualidad. Junto con esa “creación” que poetas, pintores, músicos, actores, bailarines o cantantes realizan de sí mismos existe otra creación que es la producida por los “aparatos de legitimación canónica”, por las “historias oficiales”, por los textos de divulgación y demás instrumentos con que críticos, historiadores, políticos y familiares terminan por “producir” como la “imagen oficial” de este o aquel artista.

En este sentido, resulta ilustrativa la presentación que la página de “Uruguay Educa” – sitio web de la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP)- realiza de María Eugenia Vaz Ferreira:

Ajena en vida a la promoción de sí misma y de su obra, más inclinada a imaginar que a realizar, esta extraña musa del novecientos no vio publicado nunca un libro con sus poesías que aparecieron, en cambio, en revistas y periódicos, o distribuyó entre amistades y permanecían inéditas. Esa difusión limitada no impidió que sus contemporáneos la consideraran una de las más grandes poetisas de su época, y así se le continúa apreciando por quienes conocen su poesía.

Aunque no alcanzó a vivir medio siglo, empezó a escribir en la adolescencia y, rigurosa crítica de su

propia obra, preparó ella misma, antes de morir, la selección de poemas que su hermano, el filósofo Carlos Vaz Ferreira, publicaría un año después en una edición que reúne poco más de cuarenta poesías.

Extravagante, de conducta desafiante, altiva, tuvo una definida personalidad intelectual y no carecía de talento musical. Fue una recordada profesora de literatura en la Universidad de Mujeres, institución donde además se desempeñó como secretaria.

Esta construcción del “personaje” no es muy diferente a la propuesta por la casi totalidad de quienes se han ocupado de ella. Así, Esther de Cáceres (1956) dice “la verdadera imagen de María Eugenia está en sus cantos”. Pero ya desde el momento mismo de su muerte y en el acto de homenaje en el Paraninfo de la Universidad –en el que participaron entre muchos otros Zorrilla de San Martín, Emilio Frugoni, Schinca e incluso varias de sus alumnas- María Eugenia era la poetisa, la maestra, la figura especial y legendaria.

Para Frugoni era la primera en la historia de nuestra poesía. Para Emilio Oribe, prologuista de *La otra isla de los cantos*, también es la poeta. Precisamente, esta construcción de María Eugenia como “poeta” o “poetisa” –a la que algunos agregan la de maestra- es la que nos parece debe ser revisada. No porque no haya sido y no sea una de las poetisas más trascendentes de nuestra historia literaria sino porque implica una reducción. María Eugenia Vaz Ferreira fue más que una poeta; no es que esto no se sepa o no haya sido registrado sino que la riqueza y la complejidad de su obra artística e intelectual no puede ser acotada a su poesía.

A la imagen indiscutible y hegemónica de la “poeta” cabe agregarse la de la dramaturga, narradora, ensayista –caso frecuente en muchos escritores-, pero tampoco esto da cuenta de la creatividad o diversidad de María Eugenia pues a lo anterior se debe agregar, en primer lugar, la de compositora y, quizás en menor grado pero para nada despreciable, la de dibujante o artista visual.

María Eugenia Vaz Ferreira fue todo eso y posiblemente más. Sus traducciones o sus escritos “filosóficos” o ensayos estéticos así como sus pensamientos sociales, sus observaciones sobre la desigualdad en la sociedad donde vivió la muestran como una intelectual y no solamente como una artista de variada expresión y de registros diversos. Sirvan como ilustración de esta “otra” María Eugenia –que no se contempla en la “imagen” de la poeta interesada por temáticas de índole existencial, estética o

2 En <http://uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=210507>. Accedido en marzo de 2013.

metafísica- los fragmentos siguientes presentes en dos de los manuscritos conocidos como “2.4.4. 4 hojas (pensamientos)” del AVF/Sub Fondo MEVF³ y que dan cuenta de su conciencia social así como de indignación moral y, en el primer fragmento, de su ironía:

(...) Se impone que aun los más felices tengan por lo menos media hora diaria de tristeza, como una especie de homenaje piadoso a todos los desheredados de la tierra.

(...) El que empuja violentamente a un niño que se interpone en su camino, el que nombra al criado en su presencia, el que a un negro le llama “negro”, el que recuenta un cambio proveniente de las manos humildes, todo eso y muchas otras cosas, me parecen ruindades morales.

La “poeta” –y quizás también la docente- hizo olvidar o sepultar a la compositora musical, a la dramaturga y a la intelectual. La imagen o la “leyenda” de la mujer solitaria y excéntrica desconoció a la mujer sociable que concurría a veladas en el Club Uruguay, tenía amigos como Alberto Nin Frías, Pablo Minelli González, Humberto Pittamiglio, Francisco Imhof, Emilio Frugoni y estaba en contacto con Delmira Agustini, Julio Raúl Mendilaharsu, César Cortinas y otros intelectuales y artistas de su país y de América Latina. Ignoró a la mujer que viajaba a Buenos Aires y era celebrada como alegre y sociable. Hay testimonios, hay cartas, hay esquelas que demuestran su vida social e intelectual así como también sus “peculiaridades” transgresoras para el Montevideo de la época. Valgan al respecto algunos testimonios; Delmira Agustini dijo en *La Alborada* en 1903:

Todo en ella es encantador, desde su vigoroso talento poético hasta sus delicadas extravagancias de niña ligeramente voluntariosa: ¡y pensar que hay personas lo bastante malignas para reprobárselas! ¡ignorantes! Quitad el fulgor a un astro y dejará de serlo; quitad el perfume a una rosa, y será así como un cadáver embalsamado...Quitad a *María Eugenia* sus caprichos, y dejará de ser *María Eugenia*... (cursivas de Delmira Agustini)

³ AVF: Archivo Vaz Ferreira, conservado en la Quinta Vaz Ferreira y administrado por la Fundación Vaz Ferreira-Raimondi. Sub Fondo MEVF: materiales de María Eugenia Vaz Ferreira.

Por su lado, Víctor Arreguine cuenta que María Eugenia Vaz Ferreira fue la primera mujer que voló en avión en Uruguay el 2 de febrero de 1914. La artista sobrevoló los alrededores del Hipódromo en un avión de tipo militar –el segundo que habría llegado a Montevideo- y que fue piloteado por el inglés John Barron (*fide* Moreira, 1992:23).

Por último, Tania Pleitez Vela recoge el siguiente elocuente testimonio de Inés Capella:

Su amiga Inés Capella se refiere a los veranos solitarios que Vaz Ferreira solía pasar en la quinta familiar del Prado así como a las largas noches invernales durante las cuales la poeta se ensimismaba tocando el piano. No obstante, su personalidad social podía llegar a ser tan imprevisible y original que le procuró afectos de varios amigos y amigas, aunque también la alarma de algunas señoras. Ya en la adolescencia, durante los bailes, llamaba la atención porque, por ejemplo, asistía a las fiestas con un zapato negro y otro blanco argumentando que “ella no era un pajarito que debía mover sus dos pies al mismo tiempo”. En este momento, la autora no le daba demasiada importancia a sus propias contradicciones y por eso las tomaba en broma (2009:79).

El personaje lírico de sus poemas borró al personaje real o transgresor de María Eugenia. Pero también la propia familia y el medio intelectual contribuyeron en este proceso de construcción de la “poeta” solitaria por sobre lo demás. Y sin embargo, la historia está a medio camino.

Es cierto que María Eugenia fue un ser humano diferente. -¿acaso no lo son la mayoría de los artistas?- y también es cierto que hacia el final de sus días su “diferencia” adolescente devino en “bizarrería” o en un trastorno que la obligó a ser atendida psiquiátricamente; al respecto la carta del Dr. Elio García Austt, médico del Hospital Vilardebó, es reveladora. Pero sus manuscritos no muestran necesariamente el trastorno del último período –aunque algunos sí podrían ser interpretados en ese sentido- sino la confluencia de una mente plena de ideas y formas, de expresiones escritas y de notas musicales y de “esbozos”, dibujos, planos. La forma de las transcripciones -más allá de las versiones corregidas y tachadas-, es muchas veces

fragmentaria como corresponde a una creadora exultante de ideas, imágenes y pensamientos. Así, el pasaje presente en *Cuaderno Blanco II* (Archivo Vaz Ferreira/ Sub Fondo MEVF) en que comenta o dialoga con Baudelaire y afirma:

*Enormemente vieja
Vieja vieja
Complico todo*

La SIMPLE (¿) formula baudelereana

“N’EST DONC RIEN QUE CELA”

Este apunte parece, más que corregir al maestro, ofrecer su interpretación de un par de textos de Baudelaire. En cierto sentido, la frase puede, en una primera lectura, ser condenatoria -“enormemente vieja”-, pero por otro lado podría estar sugiriendo su acuerdo a pesar de la vejez de la fórmula y de haberlo “complicado todo”.

Los versos finales de “L’invitation au voyage” de Baudelaire dicen:

Là, tout n’est qu’ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Si el diálogo es realmente con estos versos, entonces el comentario de María Eugenia la presentaría no como una vestal en el templo del orden y la belleza, del lujo, la calma y la voluptuosidad sino como alguien que piensa en la vejez de la fórmula y sobre todo en que el haber creído en ella lo “complicó todo”. ¿Por qué complicar? ¿Por qué esa insatisfacción con ese comentario en francés “n’est donc rien que cela”, “entonces no es más que eso”?

La tensión que muestra la obra poética de María Eugenia pero sobre todo sus manuscritos (reescritos y también “intervenidos o interceptados” con pensamientos o dibujos) permitiría sospechar o proponer una imagen más rica en relación no solo con su poética sino con la “construcción” que ella y su obra publicada crearon tanto de la mujer como de la artista o intelectual. La de alguien que no encuentra en su “viaje” calma, orden, belleza, voluptuosidad o lujo. Pero quizás María Eugenia esté dialogando con otro poema de Baudelaire, “Le Rêve d’un Curieux”; en particular con la estrofa final:

Connais-tu, comme moi, la douleur
Et de toi fais-tu dire: «Oh! l’homme singulier!»
— J’allais mourir. C’était dans mon âme amoureuse
Désir mêlé d’horreur, un mal particulier;
Angoisse et vif espoir, sans humeur factieuse.
Plus allait se vidant le fatal sablier,
Plus ma torture était âpre et délicate;

Tout mon coeur s'arrachait au monde familier.
J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
Enfin la vérité froide se révéla:
J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. — Eh quoi! n'est-ce donc que cela?
La toile était levée et j'attendais encore⁴.

En el final se revela la verdad:

Estaba como un niño ávido de espectáculo,
Odiando la cortina como se odia un obstáculo...
Al fin la fría verdad se reveló:
Estaba muerta sin sorpresa, y la terrible aurora
Me envolvía. —Y qué! ¿No es entonces más que eso?
El telón se había levantado y esperaba todavía.

El develamiento, la ausencia de sorpresa, la terrible aurora que elimina toda oscuridad parecen constituir en el poema de Baudelaire, la revelación de “la fría verdad”. Todo parecería indicar que María Eugenia estaría reaccionando o comentando este poema titulado “El sueño de un curioso”, pero no es el diálogo del curioso baudelereano con la muerte lo que, en esta lectura, la poeta consideraría “enormemente viejo” sino la simpleza de la fórmula *N'est-ce donc que cela*; el levantarse del telón y continuar esperando, la frustración ante lo escaso o intrascendente de la supuesta maravilla de la verdad revelada del espectáculo.

La aceptación sin sorpresa de la muerte aparece en varios poemas de María Eugenia y el despertar final de “Único poema” podría corresponderse con el levantarse de la tela en la terrible aurora. La luz de la terrible aurora devela una verdad “enormemente vieja”: una muerte que no trae sorpresas. La oscuridad que impedía contemplar la verdad termina en el desengaño –presente también en el final del “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz- estableciendo en el onírico o alucinado “Único Poema” un yo lírico (el yo construido por la “poeta”) que se vuelve enigmático.

4 Conoces, como yo, el dolor/ Y a ti hacerte decir: “Oh! El hombre singular!”/-Iba a morirme. /Había en mi enamorada alma/Deseo mezclado de horror, un mal particular;/Angustia y vívida esperanza, sin ánimo rebelde./ Más iba vaciándose el fatal reloj de arena,/Más mi tortura era áspera y deliciosa;/Todo mi corazón se desprendía del mundo familiar./Estaba como un niño ávido de espectáculo,/Odiando la cortina como se odia un obstáculo.../Al fin la fría verdad se reveló;/Estaba muerta sin sorpresa, y la terrible aurora/Me envolvía. -Y qué! ¿No es entonces más que eso?/El telón se había levantado y esperaba todavía.

Traducción de Hugo Achugar. Se ha cambiado el género del yo lírico al femenino.



El enigma o lo enigmático no se encuentra únicamente en el “yo lírico” o en la “poeta” que la mujer María Eugenia Vaz Ferreira construye en sus poemas. Quiero decir, no es solamente un “motivo poético” lo que se construye en su obra sino que lo enigmático o lo complejo en María Eugenia es ella misma y el conjunto de su producción artística. Vida y obra, como se suele o se solía decir, es lo complejo, lo enigmático.

Ahí aparece Quele dibujado por María Eugenia; en el mismo cuaderno (*Cuaderno Blanco II. AVF/Sub Fondo MEVF*) en que se encuentra su diálogo con Baudelaire, presidiendo un retrato –¿realizado por Pel o por María Eugenia?–

se aprecia, escrita en la parte superior de la hoja, la siguiente frase que parecería decir: “*Laissez la belle rose occulter la beauté/ Moi, la fleur sans éclat a* (palabra indescifrable) *indifferent/ Je me montre toujours dans mon obscurité*”. (“Dejad la bella rosa ocultar la belleza/ Yo, la flor sin brillo [...] indiferente/ Me muestro siempre en mi obscuridad”)

No he logrado identificar si se trata de una cita o, como ocurre con frecuencia en los manuscritos de María Eugenia, es un pensamiento propio escrito en francés; pero la elocuencia de esa breve fórmula final -que juega con el develamiento y lo oculto o no luminoso- me parece central de gran parte de su obra poética y, sobre todo, fundamental en la construcción que María Eugenia Vaz Ferreira realizó de su “personaje”.

“*Je me montre toujours dans mon obscurité*”. El “mostrarse en la obscuridad” de María Eugenia adelanta en décadas la frase de Aragon: “*Je porte le soleil dans mon obscurité*” (*Le Roman inachevé, La Nuit de Moscou*) aunque no necesariamente con el mismo sentido. En Aragon hay una afirmación vital, en María Eugenia la obscuridad no aparece como antónimo de la transparencia sino como imagen o metáfora de la complejidad. Luces y sombras -cunas y tumbas- estructuran su obra y su vida. Los manuscritos así lo demuestran.

Manuscritos que recogen también dibujos -un par de retratos de su hermano Carlos, figuras femeninas, un plano, otros más enigmáticos y reiterados-, fragmentos de ensayos, algunos cuentos, anotaciones o frases musicales así como ejercicios de aprendizaje de inglés siguiendo el manual *Nouveau Cours de Langue Anglaise* de T. Robertson, 1853.

No hay duda, se muestra en su obscuridad pero también en sus diversas creaciones. Aun cuando sea en la poesía donde alcance sus mayores logros, el espectro de expresiones artísticas da cuenta de una artista y de una mujer compleja que no puede ser reducida a la “poeta”. Quizás las tachaduras, las escrituras y sobre escrituras, los cuadernos utilizados de un lado y de otro, son parte de una angustia por expresarse o expresar su “obscuridad”. Quizás estos manuscritos sean verdaderos palimpsestos de una artista que no podía contenerse. Quizás los más complejos -es decir, aquellos que contienen mayores “sobre escrituras o intervenciones”- pertenezcan a la etapa final en que, medicada con las “obleas” del Dr. García Austt, sus manuscritos devienen testimonios de una mente sufriente y torturada. Quizás sean, acaso también, una muestra de las relaciones entre texto y paratexto o incluso -como ocurre con los diarios íntimos- un “epitexto privado” (Genette, 2001: 320-340). Es decir, los manuscritos muestran o permiten entrever no solo el proceso de creación de lo que luego serían sus dramas o *La isla de los cánticos* sino además, y esto es fundamental, su proceso creativo, su angustia expresiva, sus ansias, sus amores y sus más íntimos sufrimientos como creadora y como mujer, como mujer y como artista. En este sentido, las sobre escrituras o las “interceptaciones” de sus manuscritos son epitextos privados que informan tanto o más que la mera escritura.

Soy más artista que mujer

Los manuscritos pero también los testimonios, las falsas informaciones, las “informaciones transmitidas” como verdaderas y los ocultamientos, las correcciones, las revisiones y las distorsiones; la misma María Eugenia, algunos miembros de la familia, los críticos, los investigadores todos contribuyeron -¿continuamos contribuyendo?- a producir una imagen de la mujer y de la artista que no necesariamente logra la “prueba definitiva”: Se ha dicho: “Sus textos se quemaron”, “se perdieron sus partituras” o “la familia no quería mostrar sus manuscritos porque escribía con faltas de ortografía” o “las relaciones con su madre impidieron su creación”. Tania Pleitez Vela en su tesis doctoral alude a las angustias de la madre; una relación que posiblemente ahogara a María Eugenia. Su madre, Belén Ribeiro, le escribe en una esquila al despedirse “no hago sino pensar en ti que estás separada de tu madre, Belén” y Tania Pleitez Vela cita en su tesis (2009:54) el poema “Monólogo” (leído en 1893 y publicado en 1894) que entiende de interés por su valor confesional respecto de la relación de la artista con su madre:

No sé cómo han sabido que yo hago versos
Pues que recite algunos se me ha pedido; Aunque yo
amo las musas inmensamente Entenderme con ellas,
por mi desgracia, poco he podido. Cuando busco algún
tema, caso difícil!... Amor, nunca he sentido, pese á mis
años... La Patria, no me inspira... nunca estoy triste, Y
no sé todavía cómo se llevan los desengaños. 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! Y pese á mis protestas y a mis razones Aunque
ya no la escuche cuando diserta, Me trae á la memoria,
como recurso, Unas tías muy viejas, cuyo recuerdo me
desconcierta. Tendrá razón acaso!

La relación con Belén Ribeiro y sobre todo la oposición a su “vocación artística” la lleva a confiarle a su más cercano amigo Alberto Nin Frías el tenor de su relación con su madre:

Mi estimado amigo: (Lea para Ud. solo). He esperado ansiosamente el día de hoy pues creo deber y deseo darle una explicación de lo que pasó anoche. Ante todo tiene que saber que soy un ser desgraciadísimo por el motivo que menos se figura. Mamá a quien adoro, y

que me adora (creo) y que es lo único que tengo en la vida, es conmigo de una crueldad increíble.

No sé si Ud. habrá oído hablar de una gran enfermedad nerviosa que hace que se mortifique y contraríe constantemente a la persona que más se quiere –esto le pasa a ella conmigo. Ahora tiene Ud. la clave de mi tristeza, del desconcierto de mi persona y mis cosas y el por qué siendo feliz en todo lo demás, he llegado a encontrar pésima la vida, hasta el punto de desear que se acabe. Vivo pendiente de ella y una mirada una palabra suya cambia por completo mi estado de ánimo, de la más sana alegría al más grande pesar. Muchas veces, casi siempre, tengo la risa en los labios, y por dentro estoy desolada. Ya me he habituado a esto y nunca lo doy a conocer por cierto pudor moral y porque encuentro antipático provocar la conmiseración de la gente.

Además tal vez no me creerán porque ella cuando quiere sabe ser dulcísima. Anoche, cuando Ud. vino, yo me asomé por uno de los cuartos interiores adonde acostumbro a desterrarme por horas y aún por días enteros; lo vi a Ud. y oí como mamá me negó. Se imagina cuánto habré sentido. Mamá está acostumbrada a que yo no la contraríe jamás cuando ella quiere algo, y hace como dos meses fue aceptado como pretendiente un amigo del fraterno, que según se opina, era un novio brillante: mamá estaba contenta, pero al cabo de este tiempo noté que yo no sentía por él lo que era necesario, y hace 5 o 6 días resolví terminar el asunto. Esto la tiene enojadísima. Afortunadamente he tenido desde niña hasta vieja un carácter firme y un alma fuerte para no dejarme imponer ciertas cosas, y he tenido una sinceridad de que me enorgullezco que no me ha permitido nunca engañarme a mí misma no 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 Ud., pero ellas son buenas y comprensivas y perdonan. Perdónela Ud. también. ¡Qué dirá Ud., habituado a los hogares tranquilos y dulces, de esta casi tragedia! Si no fuera porque le he encargado reserva,

quisiera, para mayor aseveración, que Ud. hablase con la buenísima y querida Milka sobre esto, pues ella está enterada de mis luchas y tristezas del momento. Pero no lo haga porque sería raro. No sé cómo tomará Ud. el modo apurado e ingenuo con que cuento estas cosas tan íntimas, tal vez le parecerá una irrespetuosidad filial, pero le repito que a muy pocas personas les hablo de esto y no le diría a Ud. nada de nada, si no fuera que la idea de que Ud. me vio anoche y puede atribuirme a mí aquella negativa tan ilógica e injusta me ha sacado de quicio y me ha hecho contarle todo. No quiero cansarlo más, pero antes de concluir voy a pedirle un favor: y es que me mande en cuanto pueda, dos palabras, solo dos palabras diciéndome si ha comprendido todo –pero no me las dirija a casa ni a mí, sino a Srta. Ida Müller, calle Buenos Aires 99- esta es una amiga como mi hermana. Yo sé que Ud. encontrará muy feos estos subterfugios; yo también los encuentro y es la primera vez en mi vida que los uso, pero es que no hay más remedio. Piense que lo que hago es en nombre de lo que hay de más serio y noble en nuestros corazones. Disculpe a su amiga. M. Eugenia V. F. Si alguna vez nos encontramos en fiesta o cualquier parte y desea conversar, puede acercarse –y si quiere escribirme por algún interés literario, hágalo a casa y a mí, como siempre –y si nunca, nada más, nada más; pero lo de hoy sí, se lo ruego. Yo espero que todo esto pasará pronto. Desearía mucho que Ud. rompiera esta carta⁵.

Los manuscritos no se quemaron, las partituras no desaparecieron en su totalidad, y se siguen encontrando hojas, apuntes, cuadernos, –algunos apenas en 2011-. Sí tienen las llamadas “faltas de ortografía”, pero también ejemplos de que dominaba un par de idiomas –francés y alemán- y de que estudiaba inglés. La familia interfirió u ocultó pero también conservó sus manuscritos y Carlos Vaz Ferreira se encargó de la edición de *La isla de los cánticos*. Hay demasiadas variables, demasiados personajes, demasiados mediadores en la construcción de la “imagen” de la poeta María Eugenia Vaz Ferreira y ella misma no escapa, como hemos dicho, a esa “producción” de su

⁵ Bottero y Peyrou agregan: “Al final aparece este texto unido a las palabras “como siempre” por una línea recta oblicua: “pero haciéndose el creído que no me encontró en casa, y sin aludir a nada de esto. Pobre amigo, que lata! Adiós.” En la parte superior izquierda del folio 1 aparece el siguiente texto: “La que verdaderamente sufre en este mundo con paciencia sólo se prepara a ser feliz en otro.” (Bottero, Peyrou et al, 1997:209-210).

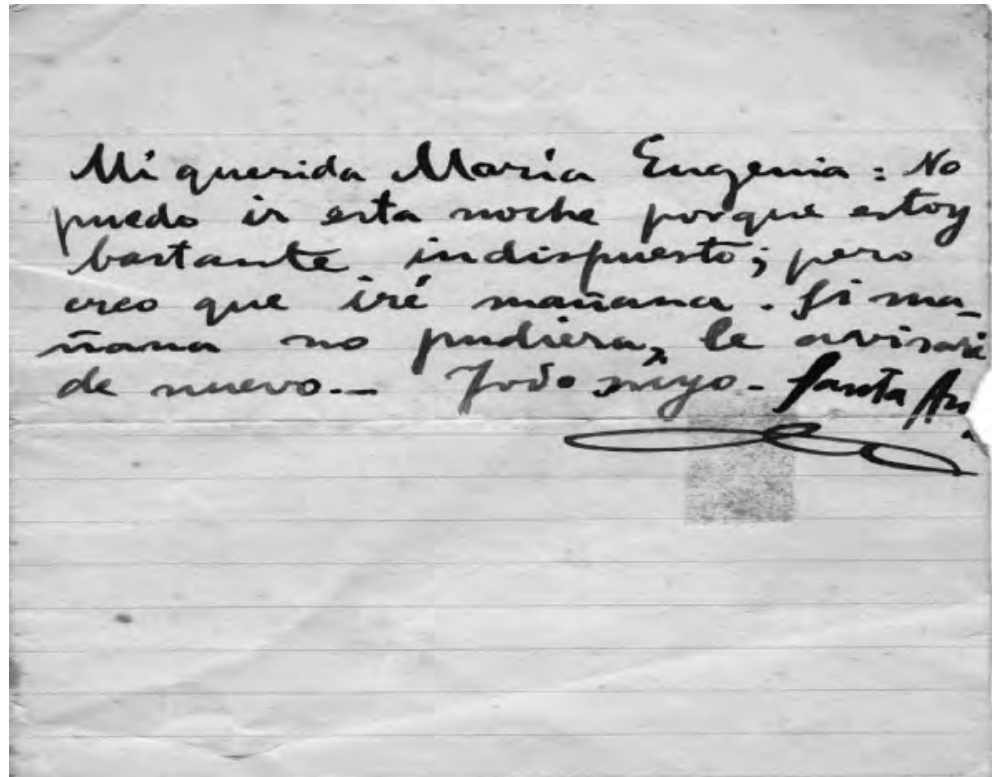
imagen. Pero todo, por ahora, nos obliga a ingresar al dominio de las especulaciones en relación con la “construcción” de la artista y de la mujer que es considerada como una de las mayores poetas del 900.

El mismo guante –atribuido a María Eugenia- que acompaña esta muestra podría ser un ejemplo de esa producción constante a la que han sido sometidas la artista y la mujer. ¿Pertenebió realmente a la artista? Quizás los usó en alguno de los estrenos de sus obras en el Teatro Solís donde lo “mejor” de la sociedad uruguaya la acompañara, pero quizás pertenecían a una tía o alguna de sus amigas. Es posible que Arturo Santa Anna, en el lapso en que se enamoró perdidamente -según cuenta Domingo Arena en el largo homenaje *post mortem* que le brindara al “novio” de la poeta - relación alentada, como vimos antes, por la madre-, sostuviera la mano enguantada de María Eugenia y este guante que hoy admiramos conserve los rastros de esa relación frustrada. El mismo “novio” que María Eugenia confiesa, como vimos en la carta a Alberto Nin Frías, le fuera presentado por “el fraterno” en referencia a Carlos Vaz Ferreira.

Quizás ese guante sirva para demostrar que la imagen de una mujer desprolija y hasta bizarra –presente en múltiples testimonios de quienes la conocieron- corresponde a una de las María Eugenia que habitó la ciudad de Montevideo, pero no seguramente se relacione con las fotos conservadas, con la profusa actividad social en su ciudad natal y con quien viajó a Buenos Aires y asistió a teatros y veladas. La mujer que supo despertar pasiones en hombres diversos. Pablo Minelli González habla de una eventual –si no relación- “admiración” que involucró a Armando Vasseur y a María Eugenia; aunque sin embargo no hay dudas de su “noviazgo” con Arturo Santa Anna.

Santa Anna –amigo de Domingo Arena, de Carlos Vaz Ferreira y figura destacada en el ambiente intelectual y político de la época hasta el grado de que en la edición de mayo de 1900 de *La Revista* –posiblemente- sea el propio Julio Herrera y Reissig quien le dedique un poético homenaje en ocasión de su muerte- ; es decir, Arturo Santa Anna, el amigo del dandy Roberto de las Carreras que recibiera la dedicatoria de poemas por parte del escandaloso poeta, no podría haberse interesado, no podría habersele roto el corazón –como indica Domingo Arena- si María Eugenia hubiera sido siempre una solitaria, una “misógina”, una “desprolija”. Es cierto que María Eugenia –siempre según Domingo Arena y que María Eugenia en carta a Nin Frías confirmará- le pide por favor que le diga que “no lo quiere ver más”. En todo caso, la imagen de una mujer aislada no parece sostenible para la totalidad de su vida. Santa Anna dejó una esquila –conservada por María Eugenia- que firma “todo suyo”, lo que atestigua al menos su sentimiento aunque no el de ella.

Hay un poema que contribuye, de modo particular, en la construcción de la imagen de una mujer que prefiere una vida “alejada” de lo humano en favor del arte. Se trata de la “*Berceuse*” de *Fuego y mármol* donde precisamente se da cuenta de la relación amor *versus* arte; en este caso la interpretación de “una *berceuse* de Chopin”.



Mi querida Maria Eugenia: No puedo ir esta noche porque estoy bastante indispuerto; pero creo que iré mañana. Si mañana no pudiera, le avisaré de nuevo... Fdo. miyo - Santa Ana

El poema terminaba en su primera versión con el siguiente verso: “Soy más artista que mujer” mientras que en la versión definitiva el tiempo verbal cambia y dice: “Fui más artista que mujer”.

Más allá del tiempo verbal y de las fechas de la primera publicación del poema (1896) y de la muerte de Santa Anna (1900) –datos que permitirían especular con la identidad del enamorado que la pianista descubre “adormecido junto a mí” y suponer que haya podido ser el “rechazado novio”- el cambio de tiempo verbal implica dos cosas: 1) la construcción de una identidad artística como más “verdadera” o “deseada” que la de mujer y 2) la fijación en un tiempo determinado –“fui” en lugar de la identidad permanente “soy”- de una identidad atada al momento de la ejecución de la *Berceuse*. En cualquiera de las dos posibilidades, lo que se establece es una deliberada construcción de la imagen o identidad de la “artista” por sobre la de la “mujer”. La “artista” y no la “poeta”, ya que el personaje se presenta como una intérprete musical, como una pianista, no como una poeta. Alberto Nin Frías en 1903,

en el *Cuaderno* que lleva sus comentarios, dirá a propósito de “La Berceuse” –donde ya aparece el cambio de tiempo verbal “fui más artista que mujer” a diferencia del *Cuaderno marrón* donde todavía se afirma “soy más artista que mujer”- que María Eugenia es, además de una gran poeta comparable con Elizabeth Barret Browning, una intérprete y compositora particularmente dotada.

Insisto en esto -que es la línea general de este trabajo- por la voluntad de argumentar que la construcción –en este caso auto construcción corroborada por su amigo Nin Frías- no es exclusivamente la de la “poeta” sino la de la “artista”. Pues eso fue María Eugenia: una artista con expresiones múltiples de su explosiva y compulsiva –me permitiría aventurar a la luz de lo que muestran sus papeles y manuscritos- capacidad creadora.

El diablo que me sopla harto frecuentemente

La imagen de la docente y de la poeta ha sido más que estudiada. La compositora –que ahora investiga Marita Fornaro- o la pensadora y la ensayista –todavía a ser indagada- sumada a la ignorada dibujante o a la dramaturga también son María Eugenia. No es posible –al menos no todavía cuando su archivo sigue creciendo y siendo ordenado- dar cuenta de aspectos vinculados a su vida privada.

El lugar común de la crítica puede ser ejemplificado con lo afirmado por Marisol Cabrera Sosa quien sostiene que María Eugenia: “Estudió música y fue pianista de cierta fama. Fruto de su atormentada existencia, tuvo el sistema nervioso en constante desequilibrio y murió joven en una clínica de alienados”⁶.

Se sabe sí que murió de septicemia –como da cuenta el acta de defunción- y que en los últimos años fue tratada por el Dr. García Austt, posiblemente en la clínica o casa del Dr. Bernardo Etchepare en Millán 292. No hay registro de cuál habría sido la patología que la aquejaba aunque la carta de García Austt indica que es su intención volver a visitarla diariamente “como lo requiere su estado. Cállese...” (AVF/Sub Fondo MEVF, “Cartas”), lo que implica la seriedad de su afección.

Hay algunos fragmentos de borradores de poemas donde se aluden a “voces”, “sueños”, angustias varias, pero salvo –quizás- las “sobre escrituras o interceptaciones” de muchos de sus cuadernos o algunos de sus dibujos extraños o “surrealistas avant la lettre”, no habría en qué apoyarse para “diagnosticar” con precisión los trastornos “nerviosos” que muchos críticos o amigos recuerdan y el Dr. García Austt testimonia.

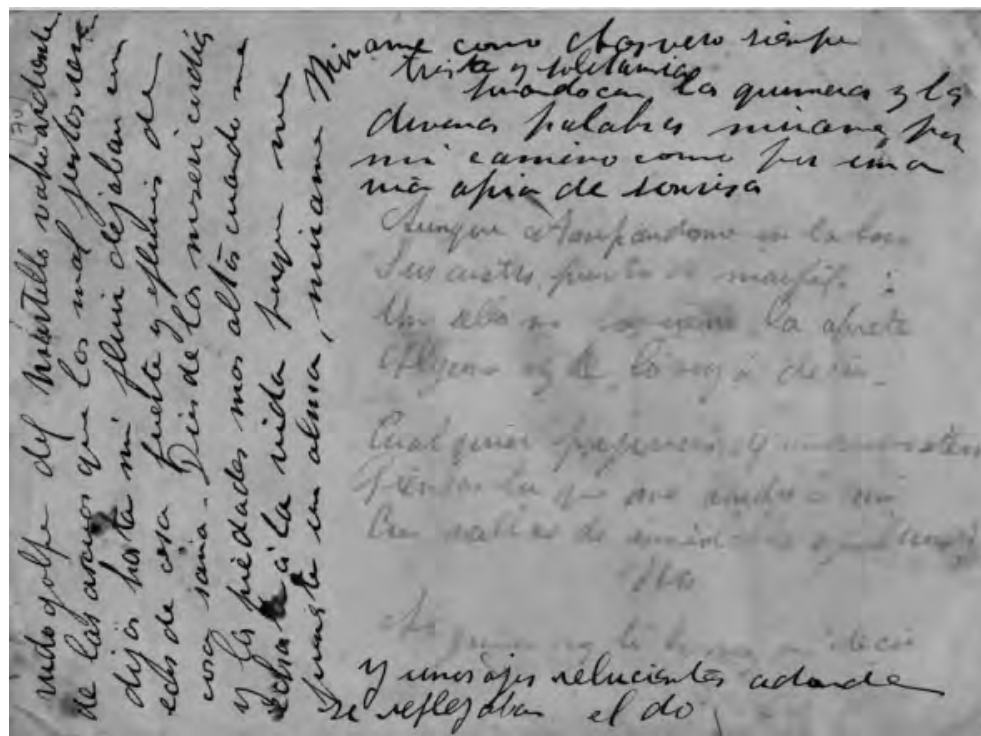
Sin embargo: “El diablo que me sopla harto frecuentemente/ Caprichos incoherencias raras jenialidades” (sic) (“La tempestad” en *Cuaderno 4* Archivo Vaz Ferreira/ Sub fondo MEVF; publicado por Verani, 1986:199) es mencionado

6 En: <http://www.topvideos.com.br/videos/nV-jPFGzI7o>

en un texto que no figura entre los más estudiados. El poema alude a una relación tormentosa que compara al ingreso del “tú” –supuestamente amado o deseado- con las tempestades. El ambiente se puebla con “cánticos de muerte y aciagas claridades”. Pero, a pesar de la “armonía de las conciliaciones”, solo permanece “en el quedo silencio de la desierta sala” “tu voz diciendo “Mala... Mala”. El poema, inédito hasta su publicación por Verani, no es quizás de los más destacables de su producción poética. Sin embargo, se relaciona –o lo relaciono en esta oportunidad- con un texto canónico publicado en *La isla de los cánticos*. Me refiero a “Los desterrados”. En ambos poemas coexiste lo sano y lo insano, la atracción erótica por lo “saludable” en su forma más natural o física y si no la “perversión” al menos lo “malo”.

En la *Carpeta II* localizada en 2011 aparece lo que podría ser un fragmento del primer manuscrito de “Los desterrados” y que presenta escasas diferencias con la versión final aun cuando “Aasvero” (sic) ya es mencionado.

Se trata de un manuscrito donde la “sobre escritura” (lápiz y tinta) frecuente en otros manuscritos o cuadernos “transgrede” la espacialidad en lo que algunos podrían entender como fruto del “raptó de la inspiración” y en otros “el desorden espacial” de una mente perturbada. Prefiero creer que se trata del primer borrador ya



que en las otras versiones de “Los desterrados” el “desorden espacial” de la escritura desaparece.

Lo que importa no es tanto la “escritura” o la “sobre escritura” sino que, en ambos, en “La tempestad” y en “Los desterrados” uno puede sospechar lo que explícitamente establece el verso inicial: “El diablo que me sopla harto frecuentemente”.

La atracción erótica de lo entrevisto en “Los desterrados” –el yo lírico se presenta como un *voyeur*– en realidad es la seducción expresada en el verso: “chorreando salud y fuerza”. Es el derroche de salud y de fuerza lo que establece la frontera que separa lo “visto” del “yo lírico” identificado como parte de “los desterrados”. Los sanos “ellos” y los “desterrados” nosotros, parece decir María Eugenia.

Final: “Soy lo que quiso el destino/ Cuando tejó mi camino”

Estos dos versos aparecen en la *Carpeta II* (AVF/ Sub Fondo MEVF) localizada en 2011, solitarios: “Soy lo que quiso el destino/ Cuando tejó (sic) mi camino”. En esta misma *Carpeta II* se encuentra otro manuscrito que se corresponde a los versos finales del poema “Los desterrados” que será incluido en *La isla de los cánticos*. ¿Casualidad? ¿Avatares de un archivo todavía en proceso de crecimiento, al menos aumentado recientemente en 2011? O quizás no. Quizás el sometimiento a una vida, un camino, tejido por el destino. Es decir, la constancia de que algo superior a sus fuerzas construía su vida/ sus vidas.

La admiración de la salud pura en “Los desterrados” va de la mano de este “Diablo que me sopla harto frecuentemente/ Caprichos incoherencias raras genialidades”. Por eso quizás la dolido pregunta de “Los desterrados”:

¿Por qué no te plugo hacerme
libre de secretas ansias,
como a la feliz doncella
que esta noche y otras tantas
en el hueco de sus brazos
hallará la suma gracia?

¿Más artista que mujer? O acaso el cambio del “fui” al “soy” la atormentó toda su vida. O, incluso, la tortura consistió en el dilema entre obedecer el mandato materno y el deseo personal. En todo caso, como afirma al cerrar “Íntima”, “Con los amorosos dones/ deja oh mundo que yo “sea”/ y al corazón solitario/ gozar su dicha y su pena” (Verani, 1986:273).

Ser, he ahí el deseo intenso de María Eugenia Vaz Ferreira. Pero, ¿ser quién? ¿la hermana menor, Pel, la compositora, la intelectual que sentía la ruindad de la

sociedad frente a los “desheredados de la tierra”, la maestra, la dramaturga, la poeta o la “sufriente”, la “neurasténica”, la transgresora que “asistía a las fiestas con un zapato negro y otro blanco”. Fue la que quiso el destino/ cuando tejió *su* camino. Quizás sea hora de que *sea* o comience a *ser* no la que los otros construyeron sino las muchas María Eugenia que quiso o supo o pudo ser. Eso y dejarla mostrarse en su obscuridad. Dejarla, como en “Único Poema”, despertar y sobre las olas, echarse a volar otra vez.

Montevideo, abril de 2013.

Bibliografía citada

- Agustini, Delmira (con el seudónimo de “Joujou”) . *La Alborada*; 23 de agosto de 1903.
- Arena, Domingo. “Arena escribe sobre Arturo Santa Anna” en *El Día*. Montevideo, Martes 21 de mayo de 1935, página 9.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*; Édition établie par John E. Jackson ; Préface d’Yves Bonnefoy. - Paris : Librairie Générale Française, 1966.
- Bottero, Mónica, Peyrou, Rosario, et al. - *Mujeres Uruguayas: El lado Femenino de Nuestra Historia*, Montevideo: Editorial Extra Alfaguara, 1997.
- De Cáceres, Esther. “Ser y poesía de María Eugenia Vaz Ferreira”. En: María Eugenia Vaz Ferreira. *La isla de los cánticos*. Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección Clásicos Uruguayos, Vol. 20. Ministerio de Educación y Cultura, 1956.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México D. F./ Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Moreira, Rubinstein - *Letra viva: ocho escritores uruguayos*. Montevideo: Ediciones la Urpila, 1992.
- Nin Frías, Alberto. *Nuevos ensayos de crítica*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1904.
- Oribe, Emilio. “Prólogo” a *La otra isla de los cánticos*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1959.
- Pleitez Vela, Tania. “Debajo estoy yo”. *Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana. (1894-1954) María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Julia de Burgos*. En: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1708/TPV_TESIS.pdf;jsessionid=D0090E2A154A886CF85B173D4B0F4DA5.tdx2?sequence=1. Accedido en marzo de 2013.
- Robertson, T. *Nouveau Cours de Langue Anglaise*, 1853.
- Vaz Ferreira, María Eugenia. *Poesías Completas*. Edición de Hugo J. Verani. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986.
- Verani, Hugo. “Introducción” a *Poesías Completas*. Edición de Hugo J. Verani. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986.

GUÍA CRONOLÓGICA

Cristina Echevarría

- 1875 13 de julio. Nace María Eugenia Vaz Ferreira en Montevideo, en la casa de sus abuelos Luis Antonio Ribeiro y Belén Freire. Hija de Manuel Vaz Ferreira, comerciante portugués de sólida formación cultural, y Belén Ribeiro, de ascendencia portuguesa y española. Es la menor de tres hermanos: Carlos y Manuel, quien falleció a poco de nacer.
6 de noviembre. Es bautizada en la Parroquia de San Francisco.
Su instrucción primaria se desarrolla en su casa, apoyada por maestros. Dos tíos contribuyen a su formación artística: el pintor Julio Freire y el compositor León Ribeiro.
- 1884 Manuel Vaz Ferreira sufre un quebranto económico y se traslada a Brasil. María Eugenia no lo volverá a ver; fallecerá en San Pablo, en 1894.
- 1893 En mayo aparece en la prensa el poema “Desengaño”, firmado con su apodo familiar “Pel”.
agosto. María Eugenia se presenta por primera vez en público con su poema “Monólogo” en el Festival del Club Cático de Montevideo.
- 1894 agosto. “La Razón” publica “Monólogo”. Comienza la difusión de sus poemas en diarios y revistas.
- 1895 5 de marzo. Víctor Arreguine incluye los poemas “Monólogo”, “A una golondrina”, “La sirena”, y “El premio del crimen” en la Colección de *Poesías Uruguayas*.
25 de marzo. se publica “La eterna canción” en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Año I, N° 1), dirigida por José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit y los hermanos Vigil.
- 1896 25 de febrero. La *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*., publica “¿Por qué?” (Año I, N° 24).
20 de mayo. *La Razón* publica “La Berceuse” con el título “Versos de una niña”
- 1899 20 de agosto. En *La Revista*, dirigida por Julio Herrera y Reissig, aparecen los poemas “Triunfal” y “Un sano” (Año 1, N° 1)
20 de setiembre. En *La Revista* se publica el poema “Primavera” (Año 1, N° 3).
- 1900 17 de junio. En el semanario ilustrado *Rojo y Blanco* dirigido por Samuel Blixense publica “Yo quisiera saber que pasa en tu mente” (Año I, N° 1).
29 de setiembre. María Eugenia ofrece un concierto en el Conservatorio Musical “La Lira”, con obras de Robert Schumann
- 1901 16 de junio. En *Rojo y Blanco* se publica “Flor de sepulcros, hija de sombras, madre de penas” (Año II, N° 25)
- 1902 28 de diciembre. La revista *Alborada*, dirigida por Constancio Vigil, da a conocer el texto de “Flor nocturna”
- 1903 mayo. En la revista *Vida Moderna*, dirigida por Alberto Palomeque y Raul Montero Bustamante, se publica el poema “Para siempre”
- 1905 noviembre. *El Parnaso Oriental*, dirigido por Raúl Montero Bustamante, incluye once poemas: “A la impecable”, “Berceuse”, “La torre”, “Invitación al olvido”, “Invicta”, “Para siempre”, “Rimas”, “Triunfal”, “¿Por qué?”, “Rimas (XVI y XVII)”, “La viejecita”.
- 1907 En la revista *La Nueva Atlántida*. (Año 1, N° 1), aparece el poema “En la margen”.
- 1908 1° de setiembre. Se estrena en el Teatro Solís la obra dramática “La piedra filosofal”, con texto y música de María Eugenia, representada por la Compañía Estévez Arellano.
- 1909 25 de octubre. Se estrena en el Teatro Solís “Los peregrinos”, drama lírico en un acto, seleccionada en un concurso organizado por la empresa Salus.

- 1912 2 de junio. La Orquesta Nacional, dirigida por Luis Sambucetti estrena en el Teatro Urquiza el poema sinfónico “Dulce Misiva” con texto y música de María Eugenia. Orquestación de Gerardo Grasso.
12 de junio. Toman posesión las autoridades de la Universidad de Mujeres, creada en mayo de ese año (luego será el Instituto José Batlle y Ordoñez): María Eugenia Vaz Ferreira, secretaria; Luisa Luisi, directora.
- 1913 2 de agosto. Se estrena en el Teatro Solís el poema lírico “Resurrexit” (“Idilio Medioeval”) texto de María Eugenia con música de César Cortinas.
- 1914 2 de febrero. María Eugenia es la primera uruguaya que asciende a un avión; sobrevuela los alrededores del Hipódromo de Maroñas, durante el festival aeronáutico organizada por el Centro Nacional de Aviación.
- 1915 Asume la Cátedra de Literatura en la Universidad de Mujeres.
- 1918 13 de junio Se publica en la *La Razón* el poema “Loa Nupcial”, dedicado a Julia Zumarán y José C. Miguens.
- 1919 María Eugenia viaja a Buenos Aires a presenciar el estreno de la obra “Cantos rodados” de Francisco Imhof.
- 1921 Por cartas recibidas se sabe que vivía en la calle Treinta y Tres 1290. También por correspondencia y referencias sin fecha se sabe que vivió en la calle Yi. No se tiene fecha precisa del momento en que se independiza del hogar familiar.
- 1922 setiembre. Se le otorgan seis meses de licencia por razones de salud; poco tiempo después se jubila. No se han encontrado diagnósticos de las dolencias que le impidieron seguir en actividad. Sus contemporáneos hacen referencia a una enfermedad psiquiátrica y a una insuficiencia renal.
- 1923 Parra del Riego publica la *Antología de poetisas americanas*, editada por Claudio García, en la que incluye a María Eugenia junto con otras catorce poetisas. El libro contiene doce de sus poesías.
- 1924 20 de mayo. Fallece en Montevideo. El certificado de defunción firmado por el Dr. Alejandro Nogueira (nefrólogo) indica muerte a consecuencia de *septicemia colibacilar*, probablemente luego de ser operada debido a su insuficiencia renal.
20 de junio Homenaje multitudinario en el Salón de Actos Públicos de la Universidad (hoy Paraninfo). Hacen uso de la palabra Sofía Álvarez Vignoli, discípula de María Eugenia, el poeta Carlos Lenzi, el Dr. Carlos María Prando, el Dr. Francisco Schinca y el Dr. Emilio Frugoni
Junio. La revista mensual Pegaso (Año VIII, N° 72), realiza una edición homenaje a la memoria de María Eugenia Vaz Ferreira. Contiene poemas inéditos: “Barcarola de un escéptico”, “Con sombras de duda”, “Balada de las dulces perlas”, “El regreso”, “Hacia la noche”, “Invocación”; y también prosa inédita: “La Corona de Jesús”. Escriben sobre la poeta y su obra Telmo Manacorda, Osvaldo Crispo Acosta (Lauxar), Pedro Miguel Obligado, Emilio Frugoni, Guzman Papini, José María Delgado, Alberto Nin Frías, Carlos Sabat Ercastry y Ernesto Morales, entre otros.
- 1925 Febrero. Aparece *La isla de los cánticos* publicada por Carlos Vaz Ferreira, edición póstuma del libro que María Eugenia estaba preparando, y para el que había seleccionado 40 poemas; agrega “Único Poema”, a pedido de su hermano. Llega a corregir algunas pruebas antes de morir. Carlos incluye en la edición una separata aclaratoria de los criterios utilizados para la publicación, acordados previamente con su hermana.
- 1928 20 de mayo. Por iniciativa de profesoras y alumnas de la Universidad de Mujeres, se inaugura en El Prado una estela recordatoria realizada por el escultor José Bellon. El monumento tiene esculpido un fragmento del poema “Solo tú”
- 1954 A 30 años de su fallecimiento se realizan diversos actos y publicaciones en su homenaje, entre otros, en la Universidad de Mujeres, en el Paraninfo de la Universidad, en la Comedia Nacional, de los cuales se da amplia noticia en la prensa. “*Entregas de la Licorne*” dirigida por Susana Soca le dedica en exclusiva su N° 3.
- 1956 Se reedita *La isla de los cánticos* con prólogo de Esther de Cáceres: “Ser y poesía de María Eugenia Vaz Ferreira”. *Biblioteca Artigas, Clásicos uruguayos, Vol. 20.*
- 1959 Emilio Oribe publica *La otra isla de los cánticos*; selecciona poemas del archivo familiar y prologa la obra.
- 1975 Al cumplirse 100 años de su nacimiento se realiza una exposición homenaje en la Biblioteca Nacional bajo la dirección de Arturo Sergio Visca.
- 1986 Hugo Verani publica *María Eugenia Vaz Ferreira. Poesías Completas*, trabajo para el que accede para al conjunto de manuscritos conservado por la familia.


CURSO GRADUADO DE ADORNO PAISAGE FIGURA



el empujan
 jamon
 gallina, caldo
 que pasa para embaj
 aunque yo ya lo sabia
 A baracho
 falta proyectos
 y echamos flores

Dona - que ha bendito los medios de
 Anacleto, para que tres personas
 He - cierto los tenno
 Da - la lengua - los nega - certar
 (huye o ameline)
 Chica - (suavemente) mi padrona tiene
 un gallo, el del cerro tiene un gallo y
 Dona - saltate la boca (resiste) ante a
 ahora a decirle los versos que Anacleto
 ten para
 Chica - es como la tonada de una
 pa - Me - es una compenian be-
 chican - sentido y gesticula y habla la conca
 dia - ay. que...
 huan - el ruido de las...
 pa - ah...
 Chica - que lindo, cosas que dice los poetas

CURSO GRADUADO DE ADORNO PAISAGE FIGURA
FLORES



a ti palabra, mi sorpresa dea,
 Traida es, ala la esperanza mia
 aguielo enante del desierto humano
 Sin altas montañas donde reposa
 El techo de las nubes infinitas
 Fiere de su color como a frente prodig
 Florecida de belleza y armonia
 Que en tu copa de la vida
 Que en tu copa de la vida
 amada y en tu gloria, pues en tu ritmo
 y cuyo alegra
 sacudido por ventos y propulsos
 O maravillas de seriedad
 a ti palabra que tiene la magia
 de haceramente tranquila tu forma
 y resalta en la boca de la humanidad
 y la maravillosa vida mia...
 y propuesta, variada
 Milagros
 que florecen en lluvia luminosa
 Resumido de esencia espiritual
 una pluma y tumultuosa que el tenor

Como una pobre cosa, humildemente,
De mi adorado penetre en la estancia;
Filósofos y sabios, con los ojos
Cargados de desdén, me fulminaban--

A mi cintura se ciñó su brazo;
Hundió en las mías sus pupilas negras,
Ay! de la eterna duda...
Ay! del hondo problema.....

~~Quintero~~
A. Quintero

Los desterrados

15

Una fría tarde triste
Yendo por una apartada
Ruta, al traves de turbios
Cristales de una ventana
Yo lo vi y allardamente
Curvado sobre las praguas,
El cabello sudoroso
En ondas le negreaba
Chorreando salud y fuerza
Sobre la dezmuda espalda;
Se relucian los ojos
Y la boca le brillaba
Henchida de sangre roja.
Bajo la ceniza parda.
Y era el acre olor del hierro,
Luz de chispas incendiarias,
Pruído golpe del martello,
Vaho ardiente de las ascuas,
Que las mal justas rendijas
Hasta mi flair dejaban
Con ecos de cosa fuerte
Y efluvios de cosa sana.
Dios de las misericordias

10

Que los destinos amparas,
Cuando me echaste a la vida
Porque me pusiste un alma?
Mirame como Athavero
Siempre triste y solitaria
Jornando con las quimeras
Y las divinas palabras....
Mirame por mi camino
Como por una Via Appia
De sonrisas incoloras
Y de vacias miradas.
Porque no te plugo hacerse
Libre de secretas ansias
Como a la feliz doncella
Que esta noche y otras tantas
En el hueco de tus brazos
Hallará la suma gracia?
Ahí me quejé y a poco
Seguí la tediosa marcha
Arapada entre las brumas
Plumiosas y me obedían
Como brazos estendidos
Los penachos de las llamas
Y unos ojos relucientes
Adonde se reflejaba
El dorado y luminoso
Serpenteo de las praguas.

11

La Piedra Filosofal.

Intermedio Lírico.



ARS. ET. VERITAS.

22/11/1902.
Misiones 170.

Estimada amiga:

En plena paz de alma después de sincera conciliación le escribo estas líneas. El recuerdo ha embellecido para mí la dulce y tranquila noche de anteayer. Los acordes languidos, profundamente bellos del "Poème Erotique", las maravillas de la Polonesa de Chopin, sus propias melodías extrañas y hondas, sugestivas y hermosas han borrado con su potente bellera las huellas de toda disharmonía entre nosotras. Nuestras almas pueden ya nacer a una

fuerte y eterna amistad; es el anhelo mío, reflejo de mi espíritu ingenioso, candido, joven. Me hallo en el momento de que habla el platónico Emerson abandonandome a mis afecciones. Entonces dice ese sabio encantador: "el mundo sufre una metamorfosis: no hay invierno, ni noche. Las tristezas, el aburrimiento desaparecen; solo las formas radiantes de las personas amadas llenan la eternidad."

En los lares hospitalarios de Lisa hubiera deseado expresar más la emoción y la nerviosidad emudecieron mi lengua. R. querido amigo

amigo Emanuel, cultísimo y bueno mi-
terpreto muchas veces mi pensamiento.

El perdón a que alude en su
última se lo doy con toda humil-
dad y corazón expresándole que
de artejo al criterio mundano-so-
cial corriente yo soy quien debería
pedírselo a Ud.

Enfin olvidemos la tempestad, que
bendigo, ha vuelto mayor calma y
fuerza a la amistad nuestra.

El mismo filósofo citado ha dicho
bellamente: "quien me escuchas,
quien me comprende se hace mio
una posesión para todo tiempo."

Así de los amigos, su mas vigorosa

lazo de unión consiste en compren-
derse mutuamente, completarse.
Esta vez mis anhelos ^{de paz, serenidad, para} serán recibidos
en entera confianza.

En siempre amigo

Alberto Min-Frias.



Comencion 210
 M. vnder 29/XII/1911
 UNION POSTALE UNIVERSELLE
 Cartolina postale CARTE POSTALE
 Levelezó-lap Postcard Postkarte Briefkaart
 Alberto Nino Gines
 Sta. Ana Eugenia Vaz Ferreira:
 Estimada amiga: Aun bajo el
 fascinante hechizo de su herencia le
 escribo estas líneas de amistad y se purifica
 hacia su otro que considero el mas
 grande del habla española. Es o sea
 mi poeta favorito, porque eleva e incita
 a la accion purpante.
 Feliz día Nuestro a su distinguida madre,

María Eugenia Vaz Ferreira y la música: las invisibilidades múltiples

Marita Fornaro Bordolli

*Ella salía del piano como de una parte de sí misma
en la que hubiera debido sumergirse /.../*

Susana Soca, 1954.

Murió prematuramente del mal de su inquietud.

Revista *Pegaso*, Prólogo del N° 72, 1924.

Mucho para una mujer.

En este acercamiento a María Eugenia Vaz Ferreira en las múltiples facetas de una sensibilidad artística y social desbordante, me ha tocado ocuparme de su música, pensada desde esa multiplicidad. Hugo Achugar reflexiona, en estas mismas páginas, sobre los procesos de construcción de un personaje público desde varias miradas: la propia, la del entorno familiar y social, la elaborada desde la academia. Como intérprete musical y compositora, María Eugenia ha sufrido un destino relacionado con todos estos aspectos, pero en especial con lo que la sociedad de su época esperaba de una mujer con respecto a la música: toca algo, niña, pero nada de componer; eso es para los hombres. De ahí que su quehacer en música haya sido desatendido en general: por ella misma, por el entorno que la admiró como poeta, por la musicología. Las menciones a su obra son escasísimas en la bibliografía uruguaya – valga aclarar, como lo son para prácticamente todas las compositoras. Susana Salgado centra su libro panorámico (1970) en los “maestros”, entre los que, “lógicamente”, no figuran mujeres, a las que toca en suerte alguna magra línea. María Eugenia no aparece. Sólo Roberto Lagarmilla, en su clásico *Músicos uruguayos*, dedica un capítulo a “La mujer en la música uruguaya” (1968:68 – 72) y de él se sirve Walter Guido para incluir a María Eugenia con un pequeño párrafo en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002:762).

Analicemos, aunque sea brevemente, las causas de esa invisibilidad. María Eugenia pertenece a una élite que le brinda una formación privilegiada y contactos con las personalidades más chispeantes de la Generación del Novecientos, pero esa

1 Departamento de Musicología, Escuela Universitaria de Música/Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste, UdelaR. Con la colaboración de Cristina Echeverría y Cecilia Mauttoni en la búsqueda documental. Archivólogas: María Luisa Cora y Berta Igoa. Esta investigación fue realizada en el marco del Proyecto I+D “Música, escenas, escenarios en el Uruguay de los siglos XX y XXI”, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay, y como investigadora del Proyecto I+D “Identidades nacionales, regionales y locales en las culturas musicales de Latinoamérica y España en el siglo XX”, Universidad Complutense de Madrid, este último con la Dra. Victoria Eli Rodríguez como responsable académica.

pertenencia de clase también supone, entre otras cosas, una educación restringida al entorno familiar, con lo que implica de pérdida en la socialización temprana. Recordemos que este tipo de educación será el que su hermano Carlos adopte para sus hijos, con su propia esposa como maestra.

Por otro lado, ya en el aspecto musical, ese entorno es privilegiado: estudia con su tío León Ribeiro, compositor reconocido y destacado, formado a su vez con el formidable Luis Sambucetti – patriarca de la familia de músicos que concreta el Instituto Verdi, funda la Orquesta Nacional y el periódico “Montevideo Musical”; entre otras cosas – y con Carmelo Calvo. A Ribeiro pertenece el primer cuarteto de cuerdas y la primera sinfonía compuestos en Uruguay, si bien su vida como creador estuvo opacada por la ausencia de apoyos para estudios en el extranjero y para el estreno de sus óperas. Director y profesor del Conservatorio “La Lira”, uno de los más influyentes en el Montevideo de su época, estaba, pues, ampliamente capacitado para la composición, la interpretación y la docencia.

A pesar de este entorno, casi no han quedado documentos sobre el quehacer musical de María Eugenia. Sobre sus estudios, ha sobrevivido sólo una carta, enviada por León Ribeiro a sus padres, desde Buenos Aires, el 23 de agosto de 1886. Comenta el estreno de su *Primera Sinfonía* en el Teatro Nacional y agrega: “A María, que repase el solfeo desde la lección 21”. Tampoco abundan las obras: *Dulce misiva*, un *Vals*, esbozos para un *Nocturno*, la *Serenata (La media calada)*, esta última de atribución no totalmente segura. Debe haberse perdido mucho papel de música: nada manuscrito como estudiante, ni composiciones tempranas. La escritura de *Dulce misiva* muestra un dominio que permite pensar en otras piezas perdidas, a las que ella y su entorno deben de haber atribuido menos valor que a sus poesías, y sabemos que distribuía estas últimas entre amigos y visitantes. Por otra parte, María Eugenia no vivió en la Quinta donde se reunió el patrimonio intelectual de la familia Vaz Ferreira-Raimondi; sus pertenencias llegaron a esa casa después de la muerte de su madre, y fueron recuperadas y organizadas décadas más tarde.

Tenemos, entonces, varios tipos de invisibilidad. En primer lugar, María Eugenia es mujer, y ser compositora aún es oficio difícil en la actualidad. A fines del siglo XIX, las mujeres habían logrado algo de respeto como intérpretes, pero ninguno como compositoras. En segundo término, es poeta, y reconocida como tal. Poeta y compositora... mucho para una misma mujer. Y, tercer ingrediente, es hermana de un hombre que deslumbra a la sociedad de su tiempo por su pensamiento filosófico y político. Hasta el apellido, por ilustre, le fue/es vedado (incluso ahora, mientras sobre ella escribimos; cómo decirle “Vaz Ferreira” a secas? Vaz Ferreira es el otro, el hermano). Todo, incluso una madre controladora a grado sumo - aspecto del que se ocupa Achugar - contribuye a que su creación musical no sea tomada en cuenta.

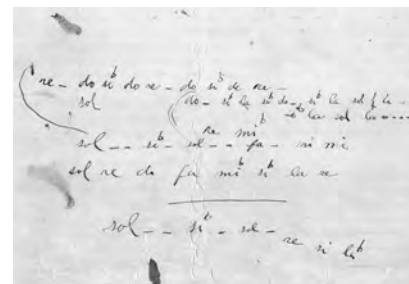
La niña y el piano

La educación musical que recibe la joven es la esperable para los tiempos del reinado romántico del piano. La musicología y la antropología se han ocupado largamente de la vinculación entre música y género, y, como parte de este tema que tanto auge

ha tenido desde las dos últimas décadas del siglo XX, de la adscripción de género de los instrumentos musicales. El piano decimonónico es el “adorno” de las jóvenes casaderas, que luego de su matrimonio pueden interpretarlo en una reunión familiar, pero no más allá. Mucha bibliografía se ha escrito sobre la mujer y la música, con trabajos ya clásicos como *Feminine endings*, de Susan McClary; también los de Citron (1993), Cook y Tsou (1994), Green (1997). Me permito complementar estas pocas citas con un pequeño relato personal: el de mis recuerdos de los seis años, cuando mi madre, a fines de la década de 1950, me planteó la entonces “natural” opción: “Piano o Corte y Confección?”. Si hoy investigo la obra de esta compositora es como lejana consecuencia de mi elección en ese momento: me cuesta incluso coser un botón.

Hoy puede parecer políticamente incorrecto plantear si una mujer está más o menos dotada para la composición que un hombre, pero hasta hace poco esta opción era discutida con meticulosas teorías en el campo de la psicología y la neurología, de las que, entre otros, pasa revista Eugene Gates (1994). Su recorrido puede resultarnos útil para aproximarnos a la situación de una mujer compositora – y en Montevideo! – a fines del siglo XIX. Gates recoge la teoría de Havelock Ellis (1894), el primer psicólogo que intentó explicar la ausencia de compositoras importantes en la música de Occidente (aunque en esto Occidente y el resto del mundo van parejos...). En 1894 Ellis sostiene: “La música es a la vez la más emocional y la más estrictamente abstracta de las artes. No existe arte que atraiga más ampliamente a las mujeres, y no existe arte para las que se muestren menos dotadas”. Considera que el genio, por razones zoológicas (sic) se manifiesta menos en las mujeres, aunque también la idiotez. Y remata: “Esta es una tendencia orgánica que la educación superior no puede erradicar”. A lo largo de las décadas y hasta la de 1980 la psicología y otras disciplinas se detienen en otras propuestas teóricas que atienden, entre otros aspectos, a la distribución de diferentes capacidades en los hemisferios cerebrales y a contextos sociales – incluida la discusión respecto a la conveniencia o no del matrimonio para una mujer compositora.

María Eugenia Vaz Ferreira, pues, estudia piano. Y con su tío, aunque quiso el destino que su profesor fuera un compositor preparado. En el sorprendente universo de sus Cuadernos (Archivo VF, Subfondo MEVF) intercala poesías con obra en prosa, reflexiones, citas, breves indicaciones de líneas melódicas, dibujos – el descubrimiento de estos últimos constituyó uno de esos momentos de la investigación en los que uno recuerda por qué esta actividad lo apasiona. En tres de ellos aparece una mujer sentada, en uno, al piano y con una partitura. Muy compuesta. La musicología de género ha analizado las conductas, incluso las físicas, que se esperaban en un intérprete de piano de fines del siglo XIX: en un hombre, poder físico e interpretativo, divismo unido al virtuosismo, capacidad de erotizar al público (recordemos las leyendas de Liszt y Thalberg). Las actitudes deseables en una intérprete eran las opuestas, en una ideología de género que tiene raíces muy profundas en la historia europea, pero que podemos resumir en lo explícito de la *Lettre à M. d’Alembert* (1758) en la que Rousseau demoniza a las actrices que actúan públicamente, las mujeres “aberrantes”. En su estudio sobre las pianistas francesas del siglo XIX, Katharine Ellis (1997) señala que incluso las pianistas de abolengo social, como la triunfante Marie Pleyel, quien



muere en el año en que nace María Eugenia, son presentadas por algún crítico como mal ejemplo para las mujeres que sueñan con el oficio público de músico.

Pero no sólo los instrumentos están teñidos de adscripción genérica; también lo están los repertorios. En la Quinta Vaz Ferreira quedan pocas partituras del repertorio que interpretaba María Eugenia; las que se guardaron fueron reutilizadas, por lo que la atribución es algo dudosa en algunos casos, claro en otros, cuando, por ejemplo, aparece dentro de una partitura una carta dirigida a ella, en la que un amigo le solicita la musicalización de un poema en alemán. Es el repertorio esperado: Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, Brahms, Liszt, Rachmaninoff... Y tres uruguayos: Dalmiro Costa, Luis Sambucetti, Luis Cluzeau Mortet. En el trabajo ya citado, Ellis (1997) analiza la relación entre género y repertorio en las obras seleccionadas para los exámenes anuales del Conservatorio de París durante el siglo XIX, en las que se evidencia la constante de la inclusión de Beethoven en los repertorios para alumnos y de autores más antiguos y formas “menores” para las alumnas. Y en el piano doméstico, “adorno” de las jóvenes de los estratos más privilegiados y de la clase media, el repertorio - como hemos analizado a través del estudio de *corpus* completos de partituras de pianistas uruguayas hasta la década de 1940 - resumaba valeses, serenatas, romanzas, algún nocturno, también estudios “a la manera de Chopin”. Este tipo de repertorio aparece tanto en la Europa mediterránea como en América Latina, y una parte importante se publicaba en revistas destinadas a la mujer y el hogar.

La estética del repertorio al alcance de una estudiante de piano de fines del siglo XIX en Montevideo era predominantemente romántica, y dentro de este romanticismo, la influencia francesa es marcada. Sin embargo, María Eugenia – que hace corrientemente anotaciones en francés en sus cuadernos literarios – también expresó explícitamente su admiración por la música romántica alemana, e hizo de Wagner su ídolo. En su ensayo sobre este compositor, que deriva hacia derroteros sociales y políticos, la afirmación inicial no deja dudas, y sorprende por lo rotunda: “Después de Jesucristo, Wagner es el único hombre que ha traído a la tierra una nueva sobrehumana”. A esto debemos agregar el tozudo operismo de su tío profesor, que luchó treinta años por ver estrenada su *Liropeya* y el contacto con los Giucci y los Sambucetti: el verismo italiano debe haber tenido su influencia. Pero cuando compone, Vaz Ferreira se decanta por lo francés.

Algo de visibilidad

Poco nos ha quedado, decíamos, de la Vaz Ferreira intérprete y de la compositora. Respecto a la intérprete, tenemos algunos comentarios de Nin Frías y una descripción de Susana Soca. Su propia construcción del personaje de pianista, aparece resumida en *La Berceuse*, con ese cambio de tiempo verbal que ya ha analizado Achugar.

Era de noche; yo tocaba
una *Berceuse* de Chopin
y aun sin mirarlo bien sentía

fijos en mí los ojos de él.
¡Cuánto, Dios mío, nos amamos
cuando escuchábamos los dos
aquella rítmica armonía
que nos llegaba al corazón!

Mas yo no sé por qué olvidada
De su presencia aquella vez,
Todas las fuerzas de mi espíritu
En la *Berceuse* concentré.

La repetí dos y tres veces...
siempre *pianissimo* el compás
yo lo llevaba muy despacio,
muy cadencioso, muy igual.

Cuando después que hube concluido
volví los ojos hacia él,
hallé los suyos ya cerrados,
nada me dijo: yo callé.

No sé qué extraño sentimiento
hizo a mis labios sonreír,
al verlo tan serenamente
adormecido junto a mí.

Fue real su sueño? fue un elogio?
Aún hoy lo ignoro. Sólo sé
Que yo me dije sin despecho:
“Fui [Soy] más artista que mujer”.

El juego del yo lírico respecto a la propia pericia interpretativa es sagaz, al sonreír frente al amante que se queda adormecido (o lo aparenta), por el dominio estilístico de la intérprete, de la artista que toca la canción de cuna reelaborada por el creador romántico. Fui/Soy...

Desde su ámbito social tenemos la mirada de la joven aristócrata que admira a quien casi le dobla la edad, pero que constituye, quizás, un modelo para ella:

Algo más tarde recuerdo una habitación con un piano. Era en un crepúsculo ya próximo a la noche, con una lentitud propia del verano, porque recuerdo que las hojas golpeaban contra los cristales queriendo prolongarse hacia adentro. Ella tocaba en la semioscuridad. Sus manos formaban parte del paisaje de las hojas que, en un juego de sombras y de reflejos, se agitaban sobre el teclado con un temblor parecido al que tienen sobre el agua. Sus

manos parecían demasiado pequeñas para el largo camino de la música que ellas recorrían. Sensibles, perfectas, eran junto con su voz y sus ojos las tres gracias naturales que la propia voluntad de destrucción no había logrado aniquilar.

Ella salía del piano como de una parte de sí misma en la que hubiera debido sumergirse, y sin terminar la pieza, decía un poema a la noche, y era imposible no ver que un imperioso mensaje, apenas transformado, continuaba. Su voz era más baja, y de tonos uniformes; decía los poemas con algo de melopea que lógicamente debió dar una expresión de monotonía a pesar de la calidez de su acento. E inexplicablemente sucedía lo opuesto; tenía el patetismo interior que no puede ser descrito, imitado ni olvidado. Decía su verso con todos los acentos correspondientes al secreto trance que cada una de sus partes le representaba, con las diversidades más sutilmente individuales.

Era la identificación renovada con la cosa poética vivida y ésta estaba presente, apenas oculta en el estético plano de la discreción. Conservo en mi memoria el eco de la palabra “desesperanza” que yo tenía por primera vez. Aparentemente pronunciada con el mismo tono de las otras, para mí sigue saliendo de su verso con una lentitud siempre imprevista.” (Soca, 1954).

No hemos ubicado programas de los conciertos ofrecidos por María Eugenia, sólo algunas notas de prensa. Las partituras, como anotábamos, son pocas. Sin embargo, algo puede afirmarse, con las precauciones de lo exiguo del material. En primer lugar, el estilo romántico. María Eugenia es más conservadora en lo musical que en lo literario, aspecto esperable a la luz del contexto que acabamos de plantear. La Generación del Novecientos es, predominantemente, una generación de las letras. Era más fácil que la transgresión tuviera eco en el mundo de la poesía, donde, por otra parte, estaba acompañada de otras figuras también desafiantes, hombres y mujeres. Así, el erotismo de algunos de sus poemas acompañó al de otras creadoras del momento. Esa sensibilidad también nos aporta para comprender su obra, en el contexto de una antropología de los sentidos y de los afectos, a la manera de un David Le Breton, donde todo se vincula. La magnífica descripción del cuerpo masculino maduro y proletario – tan ajeno a su medio – en *Los desterrados*², la descripción del cuerpo masculino adolescente en *Visión Evangélica*.

Como compositora, las partituras que han quedado³ nos muestran, por un lado, a la joven que cumplía con lo esperado: un *Vals*, un esbozo de *Nocturno*. Pero por otro, *Dulce misiva*, de la que disponemos de la partitura para piano (con algunas acotaciones

2[...] El cabello sudoroso/en ondas le negreaba/chorreando salud y fuerza/sobre la desnuda espalda./ Le relucían los ojos/y la boca le brillaba/henchida de sangre roja/bajo la ceniza parda. [...]

3 Todas las partituras están depositadas en el Archivo Histórico Nacional. La partitura para orquesta de Dulce Misiva indica en carátula agregada que fue “reconstruida y revisada por el Prof. Alfredo M. Nicrosi Otero. Agosto de 1987” . Las partituras impresas que pertenecieron a MEFV se conservan en la Quinta Vaz Ferreira.

de instrumentos de percusión) y de la partitura orquesta con sus respectivas *particellas* - a pesar de que el título podría augurar un romanticismo decadente, es todo lo contrario: hay ideas musicales concretadas con técnica solvente; hay romanticismo, sí, pero con sonoridades que hacen pensar en el cercano impresionismo. La obra es orquestada por Gerardo Grasso, y constituiría la primera producción que, en versión sinfónica, estrena una compositora uruguaya (Teatro Urquiza, 1912).

En su versión para piano, *Dulce misiva* presenta sonoridades orquestales, como ha anotado Eduardo Gilardoni⁴. También se aprecia la influencia de Ribeiro, si pensamos, por ejemplo, en su *Scherzo* para piano. La seriedad de la composición se expresa técnicamente en los valores largos, la exploración de los registros extremos del piano, la oposición de los sonidos prolongados respecto la línea melódica en corcheas con puntillos que se transforma en un motivo a lo largo de toda la obra, y en la ausencia de alardes virtuosísticos – los románticos *glissandos* ascendentes y descendentes del *Vals* no aparecen, por ejemplo.

No se ha ubicado partitura de *La piedra filosofal*, drama lírico estrenado en el Teatro Solís en 1909, para el que produjo texto y música. El texto de *La piedra filosofal* se conserva en el AVF, Subfondo MEFV. A la puesta en escena de estas obras se le dedicó importante espacio en la prensa escrita de la época, aunque debe señalarse que muchas veces la crítica aparece en secciones como “Vida social” (*El Día*, 02/09/1908, a propósito de *La piedra filosofal*); o “Ecos mundanos” (*La Razón*, 03/09/1908, sobre la misma obra) y no en las columnas dedicadas a teatro o música. Recogemos un fragmento que daría, por sí solo, para páginas de comentarios:

El gran éxito de María Eugenia Vaz Ferreira. ‘La piedra filosofal’ le proporciona una serie de ovaciones

La realidad superó esta vez a la expectativa. La expectativa era grande: la realidad ha sido mas grande aún. Un exitazo único en nuestros anales teatrales. El teatro lleno, repleto, macizo, como en las grandes noches de gala. El público que lee, el público que piensa, el público que discurre, el público que consagra, estaba allí. Público distinguido, de excepción. Y todo él llevado de una sola idea, de un solo propósito, de un solo afán: el de aplaudir a María Eugenia Vaz Ferreira, - la Virgen de bronce, como la llama un altísimo poeta - en su revelación de dominadora excelsa de la escena. Y así fue, ‘La piedra filosofal’ encantó y entusiasmó. El diálogo platoniano, la concepción honda, a lo Shakespeare, la poesía exquisita y simbólica, a lo Goethe, produjeron en la sala repleta una emoción deliciosa e intensa. El viejo alquimista, rebuscador de sabiduría, dominado por la juventud que ríe, por la juventud que canta, por la juventud que ama, resultó un símbolo nuevo, un símbolo tan grande o superior al del decrepito Fausto en las garras del rojo Mefistófeles... Originalidad en todo, en la idea como en la forma, en el alma como en la estructura. Hasta la filosofía que emana, en efluvios de sutil perfume, de ‘La piedra filosofal’, -la ciencia envenenando la vida,

4 Entrevistado para esta investigación en Montevideo, marzo de 2013.

REASO DEL PLATA. — Domingo 9 de Agosto de 1918

La velada de anoche en Solís

UN GRAN ÉXITO MUSICAL Y LITERARIO
TRIUNFO DEL ARTE NACIONAL
DETALLES Y APUNTES CRÍTICOS DE LA FIESTA

Cuando empezaron con la velada de anoche en el salón de Solís, el público se encontraba ya muy numeroso, y la velada comenzó a las ocho y media de la noche.

Para las señoras que aún quedaban por recibir la fiesta, se presentaron:



María Eugenia Vaz Ferreira

Señorita María Eugenia Vaz Ferreira, autora de la obra 'La piedra filosofal', que se representó en el salón de Solís el domingo 8 de agosto.



María Teresa Basso

Señorita María Teresa Basso, que se presentó en el salón de Solís el domingo 8 de agosto.

El público se encontraba ya muy numeroso, y la velada comenzó a las ocho y media de la noche.

Para las señoras que aún quedaban por recibir la fiesta, se presentaron:



El elenco de la obra 'La piedra filosofal', que se representó en el salón de Solís el domingo 8 de agosto.

manchándola con sus filtros y sus combinaciones- pareció lógica, humana, de una fuerza incontrastable.- '¿A qué buscar la verdad en aleaciones, en libros, en filtros, en retortas, si la verdad es la juventud, es la belleza, es el amor?' –exclama, cascabeleando, el máscara que de azul vestido y rubio el cabello, se cuela en el antro del maestro a gritarle en el oído, la alegría de la existencia libre, en plena naturaleza, bajo la caricia del sol? ... -¿Qué vale el poder y la riqueza si falta la juventud?- decía el viejo Fausto algunos años antes... - Y cuando el máscara aquél ofrece a la mirada atónita del sabio decrepito la verdadera 'piedra filosofal' - una verdadera piedra que Marcelo recoge de la calle, rubia, delgada, alijera, con forma esbelta de mujer- y la cubeta en que gradúa los ácidos que le han de dar el oro reluciente con que forjará la llave que le permitirá elevarse a las mayores alturas y descender a las mayores profundidades, cae rota en pedazos al pie del laboratorio del alquimista, y a lo lejos se oyen los ecos vibrantes de la mascarada que pasa, de la vida alegre que del mundo se apodera, el público, contenido hasta entonces, estalló en una aplauso nutrido, clamoroso, que se prolongó durante varios minutos, y obligó a la distinguida poetisa a presentarse en escena ocho o diez veces. Fue un éxito brillantísimo, único –lo repetimos. De los palcos cayeron flores en abundancia sobre el escenario, y cuando María Eugenia apareció entre los intérpretes de su hermosísima producción a recoger las ovaciones que su obsequio se desgranaban, la que poco antes era lúgubre covacha del anciano Aaron, se convirtió en magnífico jardín, por arte de magia de la Diosa Simpatía y de su buen compañero el Dios Entusiasmo... VELZ. (*La Razón*, 02/09/1908).

Y al día siguiente, confirmando la existencia de la música correspondiente a esta obra:

ECOS MUNDANOS. Ecos de un gran éxito.

La señorita María Eugenia Vaz Ferreira recibió ayer numerosas visitas y tarjetas de felicitación con motivo del triunfo obtenido en la representación de su obra 'La piedra filosofal'.

- Se asegura que las socias del aristocrático centro Entre Nous ofrecerán a la señorita de Vaz Ferreira una fiesta en el local social.
- Se repite esta noche en Solís en segunda sección, la representación de "La piedra filosofal" de la señorita María Eugenia Vaz Ferreira. Será otro lleno, pues un numeroso grupo de familias quedó sin concurrir al estreno por falta de localidades.
- Contestando a las numerosas cartas recibidas, preguntando quien es el autor de la música de 'La piedra filosofal', nos apresuramos en contestar que es la misma señorita María Eugenia Vaz Ferreira, autora también, como se sabe, del libro del interesante poema. (*La Razón*, 02/09/1908).

La berceuse

En de noche, yo tocaba
Una berceuse de Chopin,
Y aun sin mirarlo bien sentia
Fijos en mi los ojos de él.

¡Cuanto, Dios mio, nos amamos,
Cuando escuchabamos los dos
Aquella rítmica armonía
Que nos llegaba al corazón!

Mas, yo no se porqué, olvidada
De su presencia, aquella vez,
Todas las fuerzas de mi espíritu
En la berceuse concentré.

Bien la recuerdo, aquella noche
En que yo misma comprendí,
Cómo adormece el grato arrullo
De aquella música sentí.

La repetí dos o tres veces,
Siempre fíjame el compás,
Yo lo llevaba ~~en~~ muy despaño,
Muy cadencioso, muy igual.

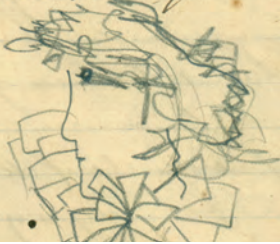
Quando después que hube concluido
Volví los ojos hacia él,
Hallé los suyos ya cerrados,
Nada me dijo, yo callé.

Ah! no se entonces que algo extraño
Yo pude menos que sentir,
Con que disgusto vi que estaba
Adormecido junto a mí!

Fue real su sueño? fue un elogio?
Aun hoy lo ignoro, solo sé,
Que yo me dije, sin despecto,
Loy más artista que mujer.

París
La tarde

XII



1861 - 1865
Duke Maria
No. 100

Andante. Molto meno piano

Piu mosso.

meno piano

Allegretto

a tempo.

molto forte

combinato

rall.

presto

8^a alla

8^a alla

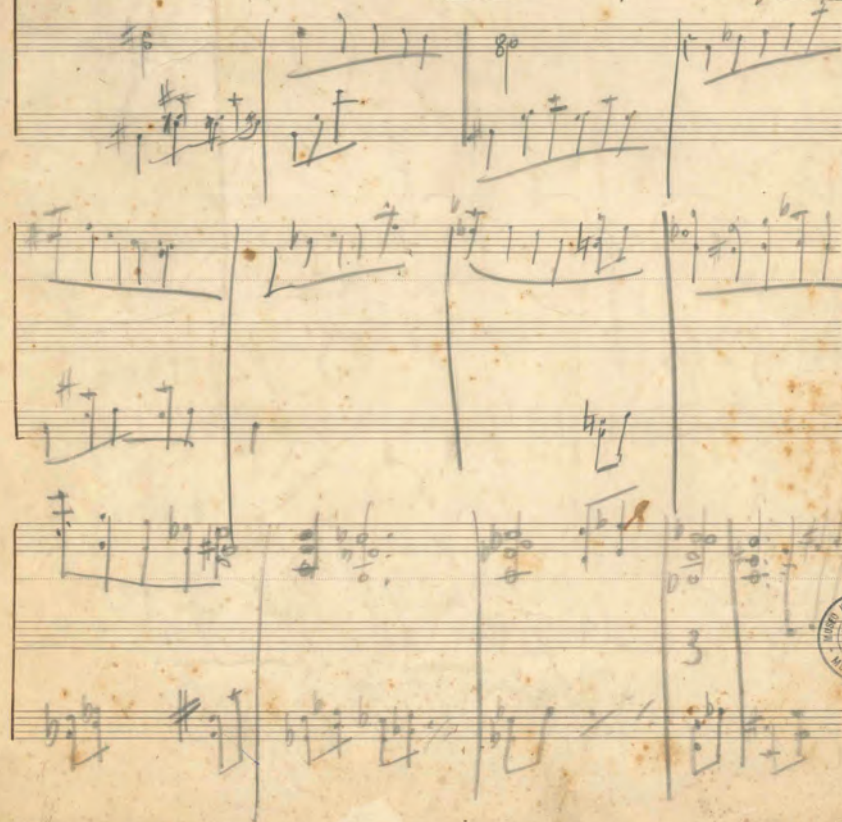
The musical score is written on aged, yellowed paper. It consists of seven systems of staves. The first system has a treble and bass clef with a common time signature. The second system has a bass clef. The third system has a treble clef. The fourth system has a bass clef. The fifth system has a treble clef. The sixth system has a bass clef. The seventh system has a treble clef. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings in various colors (brown, blue, red). The tempo markings include 'Andante', 'Molto meno piano', 'Piu mosso.', 'meno piano', 'Allegretto', 'a tempo.', 'molto forte', 'rall.', and 'presto'. There are also dynamic markings like 'mf' and 'p'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

307

5082



1 *Retorno* *M. Lu. fern. Cay. Ferreira*



Por otro lado, no hallamos ningún rastro de nacionalismo en su trabajo. Como ella misma anota en su *Monólogo* temprano, “la patria no me inspira”. En cuanto a rasgos de cultura popular, a ese respecto debe señalarse la posición estética de la familia, alejada de esas manifestaciones hasta muchas décadas más tarde. María Eugenia parece interesada en acercarse a lo popular en su andar bohemio por la ciudad – objeto de investigación por parte de Carla Giaudrone (2008) -, y en alguna alusión en su verso y su prosa. Es el caso de la descripción del canto del joven en *Visión evangélica*, de la cita al “acordeón de rudas voces/que cerca del puerto suenan” y a las “vagas canciones” de los marineros en *Liberatoria*. En su producción musical lo más cercano a lo popular es *Serenata*, también citada como *La media calada*. La estética de esta obras, para canto y piano, está muy alejada de *Dulce misiva*. Si María Eugenia se inspiró en una canción popular, no hemos podido ubicarla. El ritmo se aproxima a la habanera; debe tenerse en cuenta que este género popular había sido retomado por numerosos compositores académicos a partir del trabajo de colecta y creación de cubanos como Saumell e Yradier; de este último toma Bizet la melodía para la *Habanera* de *Carmen*. Es muy probable que María Eugenia conociera la muy difundida habanera *La pecadora*, de Dalmiro Costa (1870); entre sus partituras se conserva una *Danza de Salón* de este compositor. Este género “de ida y vuelta”, como se le caracteriza en musicología, tuvo una intensa vida popular y de salón en toda América Latina, difundido como moda impuesta desde París. Pero otros géneros populares habían sido retomados por los compositores que estaban en contacto con María Eugenia; entre sus partituras se conserva una *Taranntela* para violín y piano de Luis Sambucetti.

En cuanto al texto de *La media calada*, presenta rasgos vinculantes con el modernismo; desarrolla brevemente el *topos* de la antropomorfización de la prenda de ropa que está en contacto con el cuerpo amado.

Media calada y preciosa
que ajusta la pierna de rosa y marfil
como estuche de mórbida seda
que ajusta amorosa
la prenda gentil...
Dile tú que mis labios envidian
su dulce ventura
su dicha sin fin

Finalmente, valga anotar que la música está muy presente en su poesía, con las citas de instrumentos y de géneros musicales, por ejemplo, a lo que podría acotarse que muchos poetas los usan como metáforas, como símbolos. Pero en Vaz Ferreira, si nos interesamos por el logro a nivel de lo sensorial, es inevitable reproducir un poema recogido en *La otra isla de los cánticos* que resume la experiencia afectiva de lo musical:

5 La copia ubicada fue donada al Museo Histórico Nacional por la pianista Beba Ponce de León en 1962.

En la desierta calle
toda blanca del sol del mediodía,
súbitamente un órgano desata
la cadencia de un vals, honda y sencilla.

Mi alma lanza a mi cuerpo
en vueltas locas, a la par que rítmicas;
una angustia me oprime; es un sollozo...
¿Quién podrá consolar esta alegría?

Lo sonoro, incluido lo musical, constituye en algunos poemas una verdadera fiesta sensorial, un paisaje que incluso tiene profundidad visual, como es el caso de los coros que se alejan en el poema citado; también campanas de iglesias, gritos de pájaros, que llegan a la onomatopeya en *Único poema*.

Fragmentos de “las otras” María Eugenia

Como apunta Achugar, un artista construye y es construido en un proceso complejo. La María Eugenia transgresora fue transformándose, durante su vida, en “la rara”, si no en “la loca”. La sociedad montevideana aceptó la alteridad en su poesía, pero no en la conducta pública (ni siquiera en la privada, con la madre vigilante). Hoy resultan conmovedores sus gestos juveniles de desafío a la sociedad burguesa del Montevideo de comienzos del XX: zapatos de diferente color en una fiesta, vaya lío! Y la escapada en tren que relata Lauxar (Oswaldo Crispo Acosta) en el homenaje que le brinda la revista *Pegaso* en su Número 72, de junio de 1924, que casi resulta incomprensible si no conocemos el contexto en el que vivía:

Una tarde, al anochecer, me crucé en la calle con ella; me acompañaba una persona de su relación, que la detuvo. Ella era muy joven; estaba contenta; acababa de realizar una hazaña inocente, y la contó riéndose como siempre se reía, con toda su alma, con todo su ser feliz. Había llegado sola en tranvía a las afueras de la ciudad; había descendido sola del tren, entre un montón de gentes severas; y en medio de la calzada, sola, imperturbable ante la estupefacción de todos, había esperado y tomado, sola, para regresar, el primer tren que volvía al centro. Había sido como la travesura de una colegiala que se aburre con la austeridad monótona de la clase pesada y la rompe con el grito de su fatiga rebelde a la disciplina. — “¡Vengo de *épater le bourgeois!*”, nos dijo triunfalmente. Toda María Eugenia Vaz Ferreira está en esa anécdota (1924:270).

El tiempo transformó estas conductas en otras, que en tantos artistas masculinos son comentadas como rasgos unidos al talento: los vagabundeos, el desaliño, el aumento de la desesperanza/desperación. En esta construcción de “la rara” es muy potente la oralidad, incluso la que se congela

por la escritura en los testimonios que hemos citado. De ahí que hayamos recurrido, nosotros también, a las posibilidades que nos brinda la Historia Oral para rescatar algún fragmento de la “otra” María Eugenia, la que se reunía con la intelectualidad de su medio, iba a bailes, gozaba de la música. Claro, el tiempo se escurre, y ya no es posible registrar las voces que construyeron las diferentes caras del mito. Pero Eduardo Gilardoni⁶ fue receptor – joven de 15 años deslumbrado por el ambiente musical de la Familia Giucci – de los recuerdos de Camilo Giucci. Antes y después de sus clases con Esther Giucci, en el Conservatorio “Franz Liszt”, el joven recién llegado a Montevideo absorbía los consejos de Camilo y sus relatos sobre un Montevideo que ya había desaparecido. En el perímetro de lo que hoy llamamos Ciudad Vieja se desarrollaba una intensa actividad artística, localizada en las inmediaciones del Teatro Solís: en salas de concierto de conservatorios, en cenáculos de familias de la intelectualidad. María Eugenia era visita semanal en la casa de los Giucci y concurría al salón de la familia Roosen Regalía, recordado por su actividad artística diaria. Giucci recordaba para el joven Gilardoni estas reuniones, donde María Eugenia recitaba sus poemas. Comenta Gilardoni ahora, para nosotros:

Giucci contaba que María Eugenia iba seguido a almorzar en la casa, un largo saco de piel sobre el camisón...

/.../ Todas esas mujeres escribían música. Es el caso de María Esther Roosen Regalía: cuartetos de cuerda, canciones para canto y piano, mucho texto en francés. En la casa de los Roosen Rogalía se hacían veladas musicales todas las noches; se hacían obras para conjuntos de cámara, incluso con arpa, y siempre había una mesa para brindar con los invitados. Y en estas reuniones María Eugenia recitaba sus poesías, como recordaba Camilo Giucci... También estaba el Conservatorio “La Lira”. No te olvides que el conservatorio era un teatro.

Por otra parte, su relacionamiento con los músicos de la época ha quedado documentado también a través de su producción: Gerardo Grasso orquesta *Dulce misiva*; Luis Sambucetti dirige su estreno; César Cortinas compone la música para *Resurrexit (Idilio Medioeval)*. Esta obra también tuvo extensa repercusión en el medio montevideano. Así, el *Diario del Plata* habla de “Un gran éxito musical y literario. Triunfo del arte nacional” en extensa nota acompañada de fotos y abundantes datos sobre los autores e intérpretes (03/08/1913).

Como puede apreciarse, también en la música aparecen las multiplicidades, apasionantes. Como lo fueron las sesiones de búsqueda en sus cuadernos, donde, sin “respeto” por arriba o abajo, castellano o francés, poesía, prosa o dibujo, se acumulan diferentes expresiones artísticas. Como dijo Hugo Achugar en esas mañanas de hallazgos: “le hervía la cabeza”. No es la frase que esperamos de un académico, o quizás sí: todo el aparato crítico que podamos aportar no resume tan bien una inteligencia

⁶ Eduardo Gilardoni (Conchillas, Departamento de Colonia, 1935), compositor, pianista y clavecinista uruguayo de extensísima trayectoria en el medio uruguayo.

y una sensibilidad privilegiadas (o condenatorias), unidas al valor de sorprender con “vida y obra”, con capacidad para burlarse del entorno social y de sí misma pero también, con el sufrimiento de no encajar en ese mundo. Esto escapa al territorio estrictamente musical, y eso esperamos: pensarla solamente como compositora sería caer en lo que la academia hizo hasta ahora con su poesía. Dejemos, pues, que en la medida de nuestras posibilidades, también a nosotros nos “hierva la cabeza” al acercarnos a esas varias manifestaciones de Vaz Ferreira. Asomando en su obscuridad, múltiple.

Bibliografía citada

- Citron, Marcia, 1993 – *Gender ant the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, Katharine, 1997 – “Female Pianists and their male critics in Nineteenth-Century Paris. *Journal of the American Musicological Society*, vol.50, N°s. 2 – 3.
- Gates, Eugene, 1994 – “Why have there been no great Women Composers? Psychological Theories, Past and Present”. *Journal of Aesthetic Education*, vol. 28, N° 2.
- Green, Lucy, 1997 – *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guido, Walter, 2002 – “María Eugenia Vaz Ferreira”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 10. Emilio Casares Rodicio, dir. Madrid: SGAE.
- Lagarmilla, Roberto, 1970 – *Músicos uruguayos*. Montevideo: Medina.
- McClary, Susan, 1991 - *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salgado, Susana, 1970 – *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.
- Soca, Susana, 1954 – “Memoria”. *Entregas de La Licorne*, N° 3.
- Vaz Ferreira, María Eugenia, 1925 – *La isla de los cánticos*. Edición de Carlos Vaz Ferreira. Montevideo: edición de Carlos Vaz Ferreira.
- Vaz Ferreira, María Eugenia, 1959 – *La otra isla de los cánticos*. Edición de Emilio Oribe. Montevideo: s/d.



Montevideo
Capital Iberoamericana
de la Cultura 2013



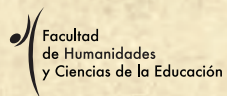
UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



FUNDACIÓN VAZ FERREIRA-RAIMONDI



EMBAJADA DE PORTUGAL
MONTEVIDEO



Facultad
de Humanidades
y Ciencias de la Educación



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

COMISIÓN DE AMIGOS
QUINTA VAZ FERREIRA



Dirección Nacional de Impresiones
y Publicaciones Oficiales