

Aportes para la puesta en valor de *La piedra filosofal* en el teatro uruguayo del Novecientos

Martín Cedrés Silva

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República*

La producción académica existente sobre María Eugenia Vaz Ferreira ha prestado escasa atención a sus incursiones teatrales.¹ Su poesía, en cambio, ha sido analizada en profundidad, lo que ha permitido posicionarla como una de las poetas fundacionales de la literatura uruguaya y una «pionera en la poesía filosófica escrita por mujeres» (Romiti, 2019: 10). Sin embargo, su figura no se reduce a la etiqueta de poeta: su obra abarca también «la música, la plástica, el teatro y otros géneros literarios que no le fueron ajenos» (Romiti, 2019: 11), y la consolidan como una artista verdaderamente multifacética.

Es importante arrojar luz sobre estas incursiones aledañas a su poesía, ya que en ellas puede observarse cierta continuidad de sus postulados, e incluso se puede apreciar cómo cada expresión se yuxtaponen con las otras. En *La piedra filosofal*, María Eugenia incursiona en la escritura dramática sin abandonar la densidad poética ni la raíz filosófica que define su identidad artística. Fiel a sus convicciones y sin desviarse de su poética condición, la autora escribe una pieza que va a contrapelo de las estéticas dominantes en el circuito teatral rioplatense.

Hacia fines del siglo XIX, los escenarios montevideanos eran visitados por compañías extranjeras que repetían «con retraso las expresiones del neoclasicismo, del romanticismo y ahora del naturalismo-realismo» (Rela, 1969: 39). En los escenarios populares, el circo itinerante ofrecía piezas en las que el público reconocía

¹ Alejandra Dopico, en su artículo «Una tragedia del conocimiento entre los papeles de María Eugenia» (2024), realiza un primer acercamiento a *La piedra filosofal*, partiendo del análisis de los manuscritos publicados en el Archivo Digital de la Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU). Allí, la autora reflexiona sobre las influencias del simbolismo, el romanticismo alemán (Heine, Novalis) y la estética wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, además de llevar a cabo un análisis pormenorizado de la fábula —en términos aristotélicos— de la pieza.

su propio lenguaje, los tipos sociales reinantes, el atuendo y las costumbres compartidas.

Con el ingreso al siglo xx, la consolidación de la clase media urbana, la fuerte corriente inmigratoria y la expansión de la ciudad, emergieron nuevas tendencias sociales europeas que «arrastran consigo la estética naturalista, sucesora de los últimos vestigios románticos» (Rela, 1969: 53). En este contexto surgen los dramas rurales, los conflictos entre campo y ciudad, la escenificación del bajo montevideano y la figura del guapo urbano, entre otros arquetipos del teatro del Novecientos.

Cuando se piensa en dramaturgos de esta generación, suele ponderarse la figura indiscutible de Florencio Sánchez, a la que se suman algunas piezas menores de sus coetáneos. Sin embargo, no se considera el papel revelador que representa la incursión de María Eugenia en las artes escénicas. El predominio de los primeros sobre la propuesta de nuestra autora se puede deber principalmente a algunas decisiones artísticas: la adopción de una estética de corte realista y costumbrista en la que se retratan conflictos sociales reconocibles, la predilección por personajes que provienen del mundo popular y en tensión con el mundo burgués, la declinación por un diálogo fluido que muchas veces incorpora el lunfardo rioplatense. Estas elecciones cuajaron con mayor facilidad en la expectativa del público y de los empresarios teatrales, quienes buscaban que las propuestas tuvieran una repercusión inmediata. En cambio, las decisiones tomadas por María Eugenia distan mucho de este camino tomado por sus coetáneos.

El manuscrito de *La piedra filosofal* está fechado el 27 de agosto de 1908 y la pieza fue estrenada el martes 1.º de setiembre del mismo año en el Teatro Solís. La obra plantea un conflicto entre dos personajes antitéticos: Arón, un viejo alquimista recluido en su laboratorio en busca de la piedra filosofal, y Marcelo, un dandi, amante del arte, de los placeres y de la vida sensorial. Este enfrentamiento, que parte de una anécdota, condensa una tensión filosófica y estética: el saber racional frente a la experiencia vital.

El alquimista representa al sabio que busca la verdad absoluta mediante la alquimia. Desde la acotación inicial se lo presenta como un hombre solitario, encerrado entre papeles, frascos y libros, con la única misión de obtener oro a partir de las piedras. Su universo

interior está clausurado al contacto humano. Marcelo, en cambio, encarna la risa, el baile y la música. Aparece como un personaje extravagante, vestido con terciopelo, un sombrero decorado con rosas. Irrumpe la escena con instrumentos musicales y una botella. Su presencia desestabiliza la lógica del encierro de Arón. El conflicto se desarrolla en lo verbal, a través de argumentos que contraponen el saber científico, defendido por el viejo, y el saber vital, poético y sensorial, representado por el joven.

A través de esta pieza conocemos dos modos de acceso al conocimiento y se plantea la necesidad de un equilibrio entre el pensamiento y la emoción, es decir, entre la razón y la sensibilidad. Coqueteando con una impronta modernista, María Eugenia tensiona aquí la figura del artista —Marcelo— como portador de una sabiduría distinta, intuitiva, musical, inspirada, en contraposición a un saber enciclopédico y rígido, asociado con Arón.

Como consta en la crítica de la época, la pieza incluía una marcha, una pieza musical titulada «Viva el placer, viva el amor»,² cuya partitura también pertenecía a María Eugenia Vaz Ferreira. Esta obra fue estrenada de la mano de la Compañía Estévez-Arellano en el Teatro Solís. La crónica de *La Razón* catalogaba a la pieza como un éxito en los anales teatrales, dado que

el teatro [estaba] 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. [...] Y todo él llevado de una sola idea, de un solo propósito, de un solo afán: el de aplaudir a María Eugenia Vaz Ferreira en su revelación de dominadora excelsa de la escena («El gran éxito...», 1908: 2).

Es importante destacar que los espectadores pertenecían a un estatus social distinguido; estos se aproximan a la sala con el fin de aplaudir a María Eugenia Vaz Ferreira, quien ya era reconocida por las lecturas de sus poemas en los salones y las reuniones de la alta alcurnia montevideana. Otro aspecto interesante para destacar es la particular forma que tiene la prensa de acentuar la incursión teatral de María Eugenia: «Revistió todo el carácter de un acontecimiento, sino teatral, por lo menos social» («Teatralerías», 1908: 2).

² Según expresa la crítica de *La Razón*, el 3 de setiembre de 1908, la marcha es cantada por una comparsa al inicio de la pieza y a su finalización. Se la caracteriza como una composición «tan fácil como original».

Luego de tres días de éxito, el diario *La Razón* dedica un último comentario a la pieza, mencionando las falencias de la propuesta:

Como obra literaria, en nuestro concepto es de una factura purísima; de una limpidez de diálogo insuperable; de una poesía exquisita. Pero como obra teatral es algo lenta, demasiado falta de acción y de consiguiente huérfana de situaciones lógicas, por más que la obra se defiende con el simbolismo que la informa («Teatralerías», 1908: 2).

Como puede apreciarse, el reconocimiento a nivel formal y estético del texto va acompañado de reservas respecto a su propuesta escénica, catalogada como lenta y carente de acción, aspectos que condicionaron la recepción por parte del público. Esta apreciación agrídulce sobre la propuesta es reflejo del riesgo asumido por el equipo, quienes montaron en una de las salas principales del circuito teatral de la época un texto ajeno a las tendencias dominantes. Lejos de alinearse con los dramas sociales imperantes o de retratar con una estética naturalista los arquetipos populares, esta obra apuesta por un conflicto simbólico, desapegado del tiempo histórico y desconectado del territorio. Precisamente por su extrañeza, resultó desconcertante para los espectadores.

La figura de María Eugenia Vaz Ferreira se erige como un desafío para la historiografía teatral local. Su singularidad, marcada por la disidencia estética con el canon realista dominante, la convirtió en una pionera que desafió las convenciones de su tiempo y amplió los límites del teatro nacional desde una perspectiva poética y filosófica. Su legado invita a revisitarse y revalorizar no solo su producción literaria, sino también su aporte a las artes escénicas.

Referencias bibliográficas

- DOPICO, Alejandra. «Una tragedia del conocimiento entre los papeles de María Eugenia», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 17, n.º 20. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 2024, pp. 175-190.
- «El gran éxito de María Eugenia Vaz Ferreira», en *La Razón*, Montevideo, 2 de setiembre de 1908, p. 2.
- RELA, Walter. *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1969.
- ROMITI, Elena. *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2019.
- «Teatralerías», en *La Razón*, Montevideo, 3 de setiembre de 1908, p. 2.