

Una tragedia del conocimiento entre los papeles de María Eugenia

Alejandra Dopico Sanesteban
Biblioteca Nacional de Uruguay

María Eugenia Vaz Ferreira, reconocida como poeta fundacional de la literatura uruguaya, fue creadora no solo de textos líricos, sino también de textos dramáticos. *La piedra filosofal* reúne ambos géneros. Lo particular, en este caso, es que además de escribir el texto, también compuso la música. Este drama lírico fue estrenado en el Teatro Solís el 1.º de noviembre de 1908. Esta no fue su única presentación en la mayor sala montevideana, dado que sus otras piezas dramáticas, *Los peregrinos* (1909) y *Resurrexit (Idilio medieval)* (1913), también se estrenaron allí.

En el año 2018, el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay presentó el Archivo Digital María Eugenia Vaz Ferreira, gracias al convenio con la Fundación Vaz Ferreira Raimondi. El material digitalizado corresponde a la totalidad del archivo papel conservado por la familia Vaz Ferreira, al que se suman las piezas documentales que forman parte de los fondos del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.¹

Elena Romiti, a cargo de dicho proyecto, afirma lo siguiente sobre la producción dramática de María Eugenia Vaz Ferreira: «*La piedra filosofal* pertenece al grupo de tragedias del conocimiento y en términos más amplios a la poesía filosófica» (2019: 73). ¿Qué es la tragedia del conocimiento?, ¿qué se entiende por conocimiento sobre el final del siglo XIX?, ¿cómo se posiciona la voz lírica de la poeta al respecto?, ¿qué dominios de conocimiento contempla? Son preguntas que considero pertinentes a la hora de abordar sus escritos y que guían este trabajo.

Para comenzar, diré que el manuscrito que se presume es el documento más próximo a lo que hubiera sido una publicación en

¹ Todas las referencias a los originales manuscritos de *La piedra filosofal* que se realizan en este trabajo corresponden al Archivo Digital María Eugenia Vaz Ferreira. Disponible en <<http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy>>.

vida de la poeta es la versión que se registra en la plataforma digital con el número 6.² Este documento cuenta con veinte folios con inscripciones en recto y verso en tinta roja y a lápiz. Coinciden las didascalias en rojo y los diálogos en negro. En la carátula se lee como título, en tinta y letra cursiva, *La Piedra Filosofal*, destacando las iniciales en mayúsculas de acuerdo con el modelo anglosajón.

El subtítulo «Intermedio lírico» en el manuscrito se presenta subrayado, este dato refiere a la estructura de la obra. Se trata de una pieza breve, propia del teatro del siglo de oro español, en general, con ambiente bucólico, cuyos diálogos se representan por medio del canto. Recientemente, Romiti —como antes Susana Soca (1976)—, con respecto a la estructura y el estilo de este drama, destaca las lecturas que muestra tener María Eugenia de la obra de Heinrich Heine. Lecturas estas que resultan de la influencia de su



Primer y último folio de la versión 6 de *La piedra filosofal*. Archivo MEVF

² El Archivo Digital María Eugenia Vaz Ferreira ofrece las seis versiones manuscritas de *La piedra filosofal*, material que utilicé como corpus para este artículo. Todas las citas textuales corresponden a esa fuente documental.

Corresponde agradecer a la Prof. Mag. Sandra Escames, quien facilitó el texto que le fuera entregado en mano por Hugo Verani. Este investigador es quien le dio luz en 1980, en la antología «Obras inéditas de María Eugenia Vaz Ferreira», para la novena entrega de la revista *Escritura* (Caracas, enero-junio 1980).

tío León Ribeiro, fértil compositor, quien creó cinco óperas de ascendencia italiana y alemana. En particular, su obra *Don Ramiro* da cuenta de esa influencia, dado que se basa en un argumento antes propuesto por el alemán Heine (Romiti, 2019: 57).

Hay que mencionar, además, que la lectura de los románticos alemanes en María Eugenia Vaz Ferreira se nutre de la obra tanto musical como teórica de Wilhelm Richard Wagner. Esto es de atender pues el compositor alemán, tanto en la práctica como en la teoría, plantea un abordaje estético que marcará la forma de componer música para teatro, por utilizar una expresión simple. En su teatro cantado, desde su fascinación por la tragedia griega, sugiere la revisión de los mitos folclóricos alemanes, pero lo que importa en este trabajo es su afán por hacer del hecho escénico un encuentro colectivo sagrado. Me refiero a la jerarquía con la que trata el elemento narrativo, que resulta glorificado por medio de la ceremonia celebrada en escena. Entonces, desde las lecturas de Schelling,³ reflexiona sobre la idea de que la música es la revelación del absoluto, bajo la forma del sentimiento que no solo se expresa mediante el código lingüístico, sino que las notas y con ellas las frases musicales representan el lenguaje primordial. Estas reflexiones Wagner las reúne en el concepto *Gesamtkunstwerk*, en el que propone que obra de arte es aquella que integra las seis artes: música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura. Considera que la poesía toma forma en la música, la orquesta es la voz interna del proceso dramático, y opta por dejar de lado el texto en verso para, de esta manera, otorgarle a la pieza estilo conversacional (Téllez, 2013).

Retomo el manuscrito porque, debajo del subtítulo y en un tamaño jerárquico, tres elementos están dispuestos en orden ascendente: un libro, una piedra en forma piramidal y una lupa con rayos que representan los de la refracción solar. Es decir, no se dibuja el Sol del otro lado de la lupa, pero sí se observan rayos que salen detrás de ella y van hacia la piedra.

Este dibujo en la carátula prepara al lector, porque anuncia el ánimo que rige en esta composición y, de esta manera, propone desde la portada una clave de lectura posible, como ser la reflexión en torno a la búsqueda del conocimiento. Y, en este punto, la afirma-

³ Para desarrollar este punto ver: *La filosofía del arte*, de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.

ción de Romiti de la pertenencia de este drama lírico al grupo de las tragedias del conocimiento facilita su fundamentación. La pregunta que se plantea más arriba es la referida al alcance de la noción de conocimiento: ¿qué aspectos son los que preparan la sensibilidad de su tiempo? ¿Qué lugar ocupa la filosofía como método de conocimiento frente a la ciencia y sus primeros pasos?, ¿dónde queda la magia y la superstición? ¿Es la poesía el registro para la búsqueda de lo inexplicable? Magia, filosofía, ciencia y poesía, opino, son los componentes que dan cuerpo a las inquietudes de los intelectuales finiseculares, y María Eugenia Vaz Ferreira es una de ellos.

Solidificación del ritmo creador

En Europa, el desarrollo de la tecnología de fines del siglo XIX, de la mano de la ciencia, hace que todas las miradas, incluso las de los artistas, se posen en esos misterios que se promete serán develados. Los avances en lo que más tarde se reconocerán como disciplinas específicas como la física, la química y la biología adquirirán el estatus de ciencia en esta etapa. Los logros en el estudio del electromagnetismo, la tabla periódica de elementos químicos o el descubrimiento de los microorganismos, hasta entonces consideradas fuerzas desconocidas, son ahora desafíos a los que la tecnología se propone acceder. La consecuencia inmediata es la proliferación de inventos para resolver asuntos que otrora eran considerados magia. Lograr captar un momento a través de la fotografía, el uso doméstico de la electricidad, la aparición de un dispositivo que hiciera posible la transmisión de señales acústicas a distancia (teléfono), como también la radio, la capacidad concreta de volar gracias a la máquina conocida como dirigible, entre otros inventos, brindaron, en un primer momento, al ser humano la fe en la develación del misterio de la vida. Sin embargo, al nacer María Eugenia (1875), el pesimismo se había instalado también de este lado del mundo, el hastío vital era la consecuencia más directa de asumir la insignificancia del hombre frente a ese gran misterio que es el universo. Alberto Zum Felde refiere a la escisión de ese tiempo tanto en lo literario como en lo filosófico, piensa que «al positivismo científico y evolucionista de la escuela spenceriana, se oponía el pesimismo metafísico alemán, de schopenhaueriana cepa» (1987: 9). José Enrique Rodó ya se había pronunciado al respecto en *La novela nueva y El que vendrá*, sus escritos del año 1896, al afirmar:

Yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento [...] a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas (en Ardao, 2022: 13-14).

Según esto, la escisión ya estaba planteada, y en la obra de María Eugenia se constata la sensibilidad de la poeta al registrarla. En esta línea se posiciona *La piedra filosofal*. Desde el inicio, los elementos que guían la trama son emblemáticos al respecto, como ser lupa, túnica, piedra de oro y fuego. La lupa como tecnología aplicada a la observación le otorga a la acción de mirar la condición de estudio, es decir, parte inicial del método científico. La túnica le brinda a dicha acción la apariencia formal y, a la vez, la aleja de lo considerado magia. En sentido opuesto, la presencia del oro y el fuego vinculan esa búsqueda que pretende ser científica con las exploraciones que acompañan al hombre desde el pasado y son asociadas a las tareas realizadas por los alquimistas.

El oro se distingue de otros metales por ser muy difícil de encontrar en la naturaleza. Se conoce desde la prehistoria y se ha recurrido a él con diferentes finalidades. No se puede desconocer el lugar central que tuvo este metal para los alquimistas, quienes consideraban, por ejemplo, que a los enfermos de peste negra se los podía alimentar con algunas partículas para ser curados. De hecho, creían poder convertir cualquier metal en oro mediante un proceso llamado transmutación. Su objetivo concreto era crear oro desde el entendido que su luz es necesaria para iluminar la mente y el alma. Por esto, a lo largo de la historia, al oro se lo ha vinculado con lo sagrado. En la tradición judía, los compañeros de Moisés idolatran al becerro de oro, y en la tradición cristiana, son los propios Reyes Magos los que regalan al Niño este metal junto con mirra e incienso. Es preciso recordar que, desde tiempos inmemoriales, el oro se asocia con el Sol, entonces, este metal recibe la ubicación central por estar emparentado culturalmente con la gran estrella.

En cuanto al fuego, parece simple la asociación directa: Sol-oro-fuego, lo amarillo, la luz, el resplandor como ruta posible al misterio. Desde antaño fue considerado uno de los cuatro materiales de la naturaleza junto con el aire, la tierra y el agua. La valoración de este elemento parte de su capacidad iluminaria, la posibilidad que

le ha dado a los primeros hombres de cocer sus alimentos, como también calmar el frío de aquellas oscuras cuevas. Fue y es motivo de reunión, elemento que, a la vez, mantiene al hombre en alerta porque también se conoce su capacidad de destrucción; con respecto a esto, en varios rituales este poder destructor tiene una lectura purificadora.

A propósito de la noción de piedra filosófica, Juan Eduardo Cirlot, entre otras apreciaciones, destaca que la piedra resulta de la solidificación del ritmo creador, reconoce en ella la escultura del movimiento esencial, es la música de la creación petrificada (1991: 362-363). Tal vez en este punto sea oportuno reflexionar sobre la lectura que la poeta hace de Pitágoras, y más claramente de su admiración por la obra y figura de Wagner, tanto así que, en los documentos que se ofrecen en el archivo digital, aparece un manuscrito comparando la figura de Wagner con la de Jesucristo. «Después de Jesucristo [...] Wagner interpretó, mostró e impuso en la armoniosa magnificencia de su polifonía el alma de una raza de Dioses» («Texto incompleto sobre Wagner», f. 1r). Es de atender este comentario porque, partiendo de una joven con formación católica, hacer esta afirmación es toda una transgresión, no solo por comparar la figura de Jesús con la de un humano cualquiera (con todo lo cualquiera que puede ser Wagner), sino porque según Alex Ross, las valoraciones que se afirman a través de la obra del alemán pueden entenderse lejanas a la doctrina católica: «Todas nuestras leyendas cristianas tienen un origen externo, pagano escribió Wagner en 1859» (2021: 211).

En esta línea se posiciona Alberto Zum Felde, cuando en la *Revista de la Biblioteca Nacional* afirma: «Exteriormente era católica; su alma no conoció la fe que sostiene o que salva. No escribió un solo verso católico; más aún, el pesimismo esencial de su poesía es la negación de toda religión» (1976: 40). Emilio Oribe no utiliza la expresión «católica» o «catolicismo», sino que elige referirse a su misticismo como búsqueda de lo trascendente y, a la vez, vincularla en forma explícita a los personajes bíblicos de Judith y de Esther:

El alma de María Eugenia estaba poseída por el misticismo. Procedía con la fe y la certeza intuitiva de los iluminados en el trance místico, siempre que delante de ella se planteasen los problemas y los asuntos de Dios y de la belleza [...] su actitud frente a la poesía y a la música llegaba hasta consustanciarse con el arrobamiento religioso (1976: 47).

Con respecto a Wagner, es oportuno detenerse en señalar que la palabra creación asume la comprensión de la música como lenguaje universal. Esto es, la transgresión de los límites de las artes, de los géneros y, en definitiva, de la comprensión de la existencia. La lectura de los materiales teóricos del músico alemán es conocida por María Eugenia, pero son leídos como camino conductor del proceso creativo. En *La obra de arte del futuro* (1849), se señala la fusión de aspectos tales como la música, la representación del teatro clásico y el contenido textual. Se reconoce un propósito explícito en que las notas musicales acompañen el contenido lingüístico del canto en la misma representación. A tal respecto, Alex Ross, en su *Wagnerismo*, indica: «Nietzsche se refirió al ciclo (del anillo) como un inmenso sistema de pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento» (2021: 35).

Asimismo, la observación de la presencia del *leit motiv*⁴ en la música es una apuesta que Vaz Ferreira no desconoce, y en su goce por la experimentación se lanza al ejercicio, no solo desde la incorporación de la música a su decir, sino de aquellos elementos que, al presentarse en escena, conectan directamente con inquietudes propias de los hombres y mujeres de su tiempo. Así, los personajes funcionan como tal, aun con nombres que los identifican, no responden a individualidades, sino más bien a motivos como el misterio del brujo o el goce sensorial del joven, como las máscaras traen la presencia del otro que observa y juzga desde fuera de la acción, sin comprometerse con nada de lo planteado.

Al avanzar en el manuscrito, en la misma tapa, en el anverso, se indican los nombres de los personajes, destacando en tinta roja el rol de cada uno: «un viejo alquimista» y «un joven simbólico». El elenco se completa con la presencia de «una muchacha» sin nombre y «mascaritas», entidades que inician el drama y lo cierran. Los personajes funcionan de igual modo que el *leit motiv* musical.

El folio 1 se inaugura con la descripción de la escenografía en tinta roja que continúa el verso. Todo indica que es el ámbito de un alquimista, sobre todo por los objetos que allí aparecen: piedras,

⁴ Una posible definición es la que toma Ross de Eric Prieto: «Procedimiento eminentemente lingüístico: la atribución de un referente a un símbolo sonoro» (2021, pp. 50-51). Funcionan como etiquetas sonoras identificadoras: cuando alguien habla de un objeto, se oye el motivo asociado a este.

frascos, una olla sobre el fuego, el personaje que se ubica en ese espacio es viejo y lleva una túnica; hasta este momento se podría indicar que se trata de la figura de un hombre de ciencia, pero al leer que la ubicación del tiempo es la noche, la atmósfera del misterio comienza a desplegarse. La acción se inicia con este personaje «mirando con una lente atentamente un pedazo de oro». Antes señalamos que la mirada se transforma en acto mismo, la observación como primera etapa del método científico. En esa mirada se reconoce la búsqueda que se propone el personaje de encontrar el secreto mismo de la vida y, con ese fin, se sirve de los instrumentos que las antiguas y las nuevas tecnologías le brindan.

Con el movimiento del viejo alquimista comienza la acción del drama lírico, a la descripción de la escenografía se suma la acción de este personaje, y al describir el exterior que rodea esa habitación se lo hace desde la perspectiva que brinda una pequeña ventana que conecta ambos espacios.

La palabra *mirada* es subrayada en el recto y se materializa con la presencia de las máscaras, vocablo que también es destacado con subrayado junto a las palabras *dos* o *tres*, que indica que esa máscara no es alguien en particular, sino la mirada del otro, aquel que no soy yo. Así, el tópico del *ser* y el *parecer* acompaña desde el inicio la propuesta. Se divide el interior de la habitación con una puerta cerrada y una ventana que deja ver hacia dentro, pero esos que miran, a diferencia del alquimista, lo hacen desde el anonimato, desde la curiosidad cómplice del que «bicha», como dice el texto, pero no mira. No profundiza, no se compromete con la búsqueda. No es un asunto para desatender la presencia de un elemento del vestuario como es la máscara, dado que resulta un ornamento que dialoga con el origen del género y le otorga ese afán lúdico característico de estas piezas de divertimento.

Otro elemento de atención es la música, en este punto es que comienza a sonar; en el paratexto se especifica que se trata de una serenata.⁵ En sus orígenes, esta forma musical fue concebida como divertimento, piezas que solían mostrar un estilo alegre y atrevido. Esa serenata se escucha desde dentro de la habitación, se presenta como un sonido exterior que, así como llega, invade y pasa. La con-

⁵ Forma musical popular durante el siglo XVIII compuesta para reducido número de instrumentos.

centración del investigador se ve alterada cuando, a continuación, una llave «cricaquea» (f. 1v) en la puerta.

El personaje que entra a escena es Marcelo. Es joven, su vestimenta es llamativa, porta un traje corto con sombrero de ala ancha adornado de rosas, también lleva en su mano un ramo de ellas, un violín, papeles y una botella. Las palabras que destaca María Eugenia, como si fueran palabras clave, son: *ramo*, *violín*, *papeles* y *botella*. La presencia de este personaje es acompañada con alboroto y, según se especifica, con alegría, que se evidencia en su canto.

Sin perder un instante, la letra de lo que canta lleva al espectador a preguntarse por la existencia: «[...] qué has hecho de la vida... conoces el placer, conoces el amor...» (f. 2r). Mientras canta, tira los objetos que trae de modo despreocupado sobre un sillón.

En estos primeros momentos de la escena, los arquetipos quedan definidos. El viejo, que representa el antiguo conocimiento con lo indemostrable de la magia, y el joven, que aprehende la vida fuera del laboratorio, en las calles, en la experiencia vívida del contacto del hombre con la naturaleza, lejos de las lentes y de los métodos que pretenden ir detrás de lo que consideran verdad final. El personaje Marcelo es despreocupado, alegre, y podría considerarse superficial en sus primeras participaciones; lo interesante es que el mensaje no lo es, aspecto que se irá develando en el desarrollo de esta breve pieza.

Al inicio, informa que el comienzo de su relación con Arón se dio porque «el brujo», así lo llama, a través de la ventana escuchó sus suspiros, eso despertó la curiosidad que Marcelo explica así: «Querías ensayarte en el dolor humano», y agrega: «Desde entonces te temo; sé que eres mi enemigo, pero me gusta luchar contigo... siento que los dos somos fuertes...» (f. 4r y f. 4v).

Se inicia la propuesta desde el planteo de lo ambiguo, de lo opuesto, de aquella búsqueda permanente en el hombre y, por lo tanto, en el arte de los límites de la existencia. El diálogo establecido con el *Fausto* de Goethe, ya mencionado por Romiti, es ineludible, habla de las lecturas de María Eugenia y ubica este tiempo de creación bajo la influencia romántica del arte alemán. De todas maneras, la búsqueda en la autora es honesta; esas lecturas parecen reflejar su propia búsqueda, que no hace más que encontrar los límites. Explora por los géneros literarios, por las distintas artes y en su

propia vida, intentando, quizá, permear los márgenes de una época para su existir femenino. Y en este aspecto, otra vez, la propuesta wagneriana puede considerarse un espacio de realización:

Los momentos más audaces en las obras de Wagner parecían abogar por derribar las normas, por la liberación del deseo y la revelación del verdadero ser de cada uno. Aun sin mensajes verbales, la textura de la música de Wagner (su sensualidad desinhibida, su androginia, fusión de contrarios) insinuaba nuevas maneras de vivir en el mundo (Ross, 2021: 364).

A lo dicho, cabe agregar que la pulsión del misterio de lo natural frente al conocimiento racional marca la tensión de un tiempo y se refleja en su propuesta. Tanto Arón como Marcelo son personajes indivisibles que recogen la complejidad del ser en la búsqueda de su naturaleza. Uno en el laboratorio, con aspiraciones científicas consideradas por el discurso dominante como brujería, que por serlo alejaría al ser de lo verdadero. El otro, halla la evidencia que está fuera del laboratorio, en la naturaleza, en la experiencia vital misma. De allí que Marcelo venga con flores, conmovido por su aroma, y se aterre cuando Arón muestra tener la misma esencia en un frasco de los tantos que integran su estantería. ¿Dónde está la vida? ¿Qué es la vida?, ¿es que ella puede considerarse objeto de estudio? La respuesta de Arón es la piedra de oro. Piedra, oro, elementos que no parecen ser respuestas que satisfagan a Marcelo. Esta dualidad ya la había pensado y reconciliado Novalis en sus escritos, desde la figura del poeta y el pensador que puede aplicarse a las dos naturalezas representadas por Arón y Marcelo: «La separación entre el poeta y el pensador es solo aparente y desventajosa para ambos. Es indicio de enfermedad y de constitución enfermiza» (Novalis, 2006: 39).

A tal respecto, en 1953, Emilio Oribe mantuvo un interesante debate con Carlos Vaz Ferreira; en él, el poeta de Melo defiende su derecho a escribir poesía desde el pensamiento, sin dejar de salvarse «contemplando las rosas del jardín». ⁶ El intercambio se cierra con dos afirmaciones sobre el rol del poeta. Carlos Vaz Ferreira indica:

⁶ Los documentos aquí referidos están publicados en la exposición virtual «Emilio Oribe en la escena cultural de su tiempo», disponible en la página web de la Biblioteca Nacional: <<http://exposiciones.bibna.gub.uy/omeka/exhibits/show/oribe-en-la-escena-cultural/arte-poetica-y-filosofia>>.

«El poeta es aquel que imagina y nos hace creer que las apariencias sensibles expresan algo substancial permanente... que no existe». Emilio Oribe da su definición: «El poeta es aquel que elucida las categorías reales del ser por medio de la expresión mágica del lenguaje». Parece claro que para Oribe, la poesía, más precisamente lo que entiende como actitud poética, propone un modo de conocimiento del ser, y con él de la realidad. El poeta, por medio de la «magia» del lenguaje, tendrá por objetivo aclarar, despejar las categorías que integran lo que consideramos realidad. Según lo propuesto por Oribe, el drama lírico de María Eugenia genera el espacio para que la magia del lenguaje sea, a la vez, un dominio para el pensamiento.

Más aún, parece inevitable pensar en «Correspondencias» (1857), de Baudelaire, y su certeza de que detrás de los lenguajes diversos hay una correspondencia que lleva a la intuición de una verdad universal: la creación. Sin embargo, en este caso, la dificultad de comprenderse uno y otro personaje en ese diálogo indica el manejo de códigos y, por lo tanto, de sensibilidades diferentes que María Eugenia deja planteadas desde el inicio de *La piedra filosofal*.

Baudelaire, según Nietzsche «el primer seguidor inteligente de Wagner» (Ross, 2021: 93), también entra en diálogo con Vaz Ferreira. El francés percibe en la obra del alemán su «condición sobrehumana», es decir, considera su obra capaz de haber logrado representar aquella correspondencia originaria. Y María Eugenia da cuenta del discurso imperante que se muestra escindido, pero que en su producción escrita encuentra el espacio que brinda lo poético para habilitar esa correspondencia. Sin toma de posición, genera el espacio del encuentro y no enuncia respuestas posibles, solo la reflexión como ejercicio podría encontrar claves para una posible respuesta: «Sé que eres mi enemigo, pero me gusta luchar contigo... Siento que los dos somos fuertes, por más que tu desdeñas al pobre loco y el pobre loco también te compadece y te ama, aunque te turben mis alegres cascabeles...» (f. 4v y f. 4r.). En esto, Wagner indica que lo que identifica a un gran poeta es su «capacidad para dejar que su público capte en el silencio aquello que no se ha dicho» (Ross, 2021: 101). Vaz Ferreira presenta la dicotomía discursiva con relación a esta búsqueda; no obstante, ambos personajes son cuidados y atendidas sus perspectivas, la coincidencia es en la indagación, que sugiero refleja la inquietud de su tiempo. Marcelo, el personaje entusiasta impregnado en goce sensorial, pregunta al respecto del

alma y de la vida: «¿Dónde las conociste? Ah (*con ironía*), las habrás descubierto en alguna aleación de iridio y cesio» (f. 7v y f. 8r).

Es oportuno detenerse en estos elementos químicos porque dan cuenta de la actualización de la autora a la hora de tratarse de avances científicos. El iridio es un metal considerado extraterrestre porque abunda en los meteoritos, y es extraordinario su hallazgo en la corteza terrestre; su descubrimiento data del año 1803. En la actualidad, se lo toma para la fabricación de motores de avión por su tolerancia a altas temperaturas, pero desde su descubrimiento se lo utiliza en las tuberías de aguas profundas por su resistencia a la corrosión; en la joyería es de uso exclusivo, dado que su precio duplica el valor del oro. En cuanto al cesio, es un metal que se utiliza en células fotoeléctricas, como fluido caloportador en generadores eléctricos y su descubrimiento es del año 1860. Con estos datos solo pretendo registrar cómo elementos que hoy son dominio de la ciencia, en tiempos de María Eugenia, aún integran la botica de un pseudocientífico, llamado «brujo» por uno de los dos personajes que componen la obra.

Marcelo, en la línea de Baudelaire, proclama: «Hay mezclas prodigiosas, venenos sin antídoto, cosas más inmortales, mucho más inmortales que tu ciencia». En este punto Rodó se hace presente, cuando afirma, en palabras de Ardao, que se necesita traducir «los estremecimientos y presagios de la conciencia de su tiempo, descreída de los dogmas positivistas sin que la fe nueva le hubiera llegado todavía» (2002: 15). Sobre el final, este personaje agrega:

Quiero venir de vez en cuando a visitarte, a hablarte de ese mundo cuyo resorte quieres falsificar; a decirte que el tiempo pasa y la ausencia es un mal sin remedio; que, pese a la magia de tus combinaciones, la tierra está llena de secretos (f. 11v).

Antes de irse manda a callar al viejo y le indica que escuche «cómo vibra el rumor de las arpas nocturnas... Arróbate en la bóveda celeste, bajo cuyas gigantes arcadas resuena sin cesar la sublime melodía de los mundos» (f. 17r). Asimismo, Novalis, ya en el siglo XVIII, expresaba la necesidad de entender una realidad más amplia, una forma de comprender integralmente al universo y al hombre:

Cuán poco se ha utilizado la física para el alma, cuán poco el alma para el mundo exterior. Inteligencia, fantasía, razón, estos son los pobres arcajos del Universo dentro de nosotros. De sus fusiones maravillosas ni una palabra, de sus formaciones y de sus transiciones, ni una palabra. A nadie se le ocurre buscar fuerzas nuevas, nunca mentadas, ni escudriñar sus intrincamientos (2006: 48).

Emilio Oribe, en su *Teoría del Nous*, va en la misma búsqueda. En ese escrito, que data de 1934, explica que al tomar la noción de *Nous*, inaugurada ya por Anaxágoras, amplía el alcance de la palabra *inteligencia* con otras nociones, no menos complejas, como lo son la de *espíritu* y la de *amor*, brindando de esta manera un alcance integral a este *Nous* cuya acción ordena al individuo y lo que se encuentra fuera de este (Oribe, 1934: 12). Al decir de Laplace, una especie de vibración creadora jamás ininterrumpida en su función vitalista (1939: 133).

Al releer el título de este drama lírico desde la perspectiva propuesta por Cirlot de que piedra filosofal es la solidificación del ritmo creador (1991: 363), todo parece cobrar sentido y Pitágoras impregna las páginas. Ritmo creador ya mencionado por tantos, pero si pensamos en las lecturas de María Eugenia y su gusto por la literatura alemana, podemos incluir a Novalis y sus *Gérmenes o fragmentos* cuando afirma: «Toda marcha está en su ritmo: habiendo comprendido la del mundo se comprende el mundo» (2006: 32). En esa búsqueda se encuentra Vaz Ferreira, y Parra del Riego lo señala:

Y llegó también a la convicción de que no hay nada sin un significado mítico trascendente en la naturaleza y la vida [...] y a pesar de una enjaulante educación católica, su corazón comprendió todas las paganas cifras místicas de los antiguos (1976: 13).

Hacia el final del drama lírico, María Eugenia retoma la técnica del *leit motiv*, esto es, como ya se dijo, un procedimiento lingüístico que vincula una idea o concepto a un referente sonoro que deriva a símbolo a lo largo de la obra. En este caso, vuelve a sonar la música del inicio, una serenata, que en aquel momento acompañaba la atención del brujo a la piedra de oro, y en este caso acompaña la entrada de una joven con cabellera del color de aquel metal, y a la que Marcelo llama piedra filosofal: «Maestro, he encontrado la

piedra filosofal». La respuesta del viejo se explica en una didascalia en la que se lee: «El viejo parece comprender... —es la maldición de la rosa». Cirlot alumbra esta expresión cuando explica que, como tal, la rosa es símbolo de finalidad, de logro absoluto, de perfección. Especifica su simbología según el color de esta, en este caso, destaca la referida a la dorada, más precisamente la de oro, que representa la realización absoluta (1991: 390). En la pieza de María Eugenia, el brujo intenta tomarla, pero la joven se resiste y, en ese momento, él cae desolado, y como consecuencia de sus bruscos movimientos también caen los frascos de los estantes, las rosas de la mesa y las máscaras retoman aquella serenata, la del inicio, cuando Marcelo entraba al laboratorio o a la cueva de brebajes con el «resorte» vital experimentado por el contacto mismo con el afuera, aquel universo que impregna al observarse.

Las máscaras, en ese cómodo anonimato, enjuician y generalizan: «Están todos locos...». En esta afirmación me baso para indicar que la poeta no toma una postura, sino que desde la honesta búsqueda de respuestas propone dos vertientes de pensamiento posible que, en definitiva, hacen a la naturaleza humana. De esta manera, se confirma lo anunciado por Romiti de considerar esta pieza como tragedia del conocimiento.

Esa zona franca, esa zona intermedia de saber, es en la que tanto piensa Carlos Vaz Ferreira y, más tarde, Emilio Oribe en su teoría del *Nous* y su idea de la inteligencia poética.⁷ El primero piensa que tanto la ciencia como la filosofía son dos niveles de conocimiento, y lo que los diferencia no responde a su esencia, sino al grado. Arturo Ardao indica que Carlos Vaz Ferreira afirma que la experiencia es esencialmente una y que las diferencias son de grado; considera el hermano de la poeta que existe una región intermedia por la que se establece la contigüidad, la transición insensible, en una y otra dirección, entre un campo y otro de conocimiento (Ardao, 2022: 160). Antes ya se mencionó, José Enrique Rodó lo había declarado, para ello, considera necesario nuevas formulaciones estéticas que traduzcan la conciencia de su tiempo (2022: 15).

⁷ Oribe propone el concepto del *Nous* como «una restauración de los procesos de la inteligencia, reconciliando el milagro poético con el orden y la armonía apolínea o delfica» (en oposición al sentimentalismo, entendido esto como la barbarie inferior de los impulsos). *Colección Emilio Oribe*. Originales, carpeta 2, carpetín 1. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Este reclamo será atendido, en parte, por Carlos Vaz Ferreira, cuando da cuenta de ese «cambio del modo de pensar de la humanidad, por independizarse esta de las palabras» (2022: 7), pero, según Ardao, no atiende al reclamo rodoniano de forma integral, ya que lo explica por medio de metáforas y no desde un nuevo planteo estético. Considero que, para esa nueva estética que reclama Rodó, Emilio Oribe ensaya posibilidades, si para esta afirmación se tiene en cuenta que desde su poética promueve la búsqueda del conocimiento. En este ángulo, la región intermedia de la que habla Carlos Vaz Ferreira parece ejercitarse, mas no desde lo fronterizo entre filosofía y ciencia, sino en el espacio compartido entre lo poético y lo filosófico como otra búsqueda de conocimiento válida, incluso desde su planteo estético, materializando de esta manera los anhelos de Rodó. Lo que estimo de importancia destacar es que antes de Oribe lo hace María Eugenia Vaz Ferreira, no solo en cuanto al contenido que, pienso, responde a esa insatisfacción frente al positivismo finisecular, sino y fundamentalmente, desde la forma, esto es desde el efecto estético. Y en esto, otra vez Wagner y su obra de arte total. *La piedra filosofal* responde a esa búsqueda estética que no hace teoría con palabras, sino que propone desde la ceremonia teatral aquella poética que rescata los estremecimientos de una época.

La obra de María Eugenia Vaz Ferreira es testigo de esa búsqueda y de esa forma integral de comprender la realidad. Los dos personajes que protagonizan *La piedra filosofal* responden a lo planteado por Rodó: «Las ideas llegan a ser cárcel también, como la letra. Ellas vuelan sobre las leyes y las fórmulas; pero hay algo que vuela aún más que las ideas, y es el espíritu de vida que sopla en dirección a la verdad» (en Ardao, 2022: 22). Premisas propuestas con claridad por Marcelo y frente a las que cae rendido Arón.

En este cauce, en la misma revista homenaje a la poeta, se recuerdan las siguientes palabras de María Eugenia: «Para las imaginaciones pobres, las horas de insomnio transcurren en inquietud febril; para los espíritus fecundos, ellas pasan brillantemente y a prisa, mientras se escucha la divina música del pensamiento» (en Visca, 1976: 91). Allí se juega el conflicto del conocimiento.

Referencias bibliográficas

- ARDAO, ARTURO. *Rodó y Vaz Ferreira, maestros de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Linardi y Risso, 2022.
- ARTASÁNCHEZ, Vanesa y Alejandra DOPICO. *Emilio Oribe en la escena cultural de su época* [exposición virtual de la Biblioteca Nacional de Uruguay]. Recuperado de <<http://exposiciones.bibna.gub.uy>>.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.
- LASPLACES, Alberto. *Nuevas opiniones literarias*. Biblioteca Rodó. Montevideo: Claudio García y Cía. Editores, 1939.
- NOVALIS. *Gérmens o fragmentos*. México: Renacimiento, 2006.
- ORIBE, Emilio. *Colección Emilio Oribe*. Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- . *Teoría del Nous*. Montevideo: Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1934.
- PARRA DEL RIEGO, Juan. «Retrato de María Eugenia Vaz Ferreira», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 12, Montevideo, 1976, pp. 13-14.
- ROMITI, Elena. *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2019.
- ROSS, Alex. *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música*. Barcelona: Seix Barral, 2021.
- SOCA, Susana. «Memoria», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 12, Montevideo, 1976, pp. 53-60.
- TÉLLEZ, José Luis. «Wagner: su vida, su obra, su tiempo: un hombre del presente». Fundación March, 2013. Recuperado de <<https://canal.march.es>>.
- VAZ FERREIRA, María Eugenia. *Archivo Digital María Eugenia Vaz Ferreira*. Biblioteca Nacional de Uruguay, 2018. Recuperado de <<http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy>>.
- VISCA, Arturo Sergio. «Correspondencia: cartas a Nin Frías», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 12, Montevideo, 1976, pp. 71-89.
- ZUM FELDE, Alberto. «Las poetisas de América: María Eugenia Vaz Ferreira», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 12, Montevideo, 1976, pp. 37-41.
- . *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1987.