

“¡Hombres nuevos! ¡Moral nueva!”, teatro nuevo: drama moderno y construcción de la tesis en *Próspera* (1903-1904), de David Peña

JORGE DUBATTI

Pontificia Universidad Católica Argentina /
Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo
jorgedubatti@uca.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Recibido: 15 de mayo de 2026 – Aceptado: 26 de junio de 2026.
DOI:

Resumen: En el contexto de la modernización teatral argentina de principios del siglo XX, el drama *Próspera*, de David Peña, pone en práctica la poética del drama moderno o drama realista de tesis. En el presente artículo analizamos cómo Peña construye la tesis de su drama a través de procedimientos constructivos relevantes: la historia, los personajes-delegados, el título, el metatexto. Para ello caracterizamos teóricamente la noción de tesis en el drama moderno.

Palabras clave: poética; poética comparada; dramaturgia; historia; modernización.

“New Men! New Morality!”, New Theater: Modern Drama and the Construction of the Thesis in *Próspera* (1903–1904), by David Peña

Abstract: Within the context of the modernization of Argentine theater in the early 20th century, the play *Próspera* by David Peña exemplifies the poetics of modern drama, specifically, the realist drama of ideas (or thesis drama). This article analyzes how Peña constructs the play’s thesis through key structural elements: the plot, surrogate characters, the title, and the metatext. To this end, we provide a theoretical characterization of the concept of the “thesis” in modern drama.

Keywords: Poetics; Comparative Poetics; Dramaturgy; Plot; Modernization.

Con el objeto de revalorizar la contribución de David Peña (Rosario, 1862 – Buenos Aires, 1930) a la modernización del 1900 en el teatro argentino, le dedicamos cuatro trabajos: estudiamos su vínculo intertextual con José Echegaray (Dubatti, 1994); la poética explícita —interna y externa— y el espectador implícito en *Próspera* (Dubatti, 2025a); su trayecto biobibliográfico y su acción y pensamiento político reformista y federalista (Dubatti, 2025b); la relación de *Próspera* con la poética del drama moderno o drama realista de tesis (Dubatti, 2026a). En esta ocasión, nos detendremos en el análisis de la tesis de *Próspera* —publicada en 1903 y con temporada en 1903-

1904—¹ y sus procedimientos de construcción dramática.² Trabajaremos a partir de la disciplina Poética Comparada —y su distinción entre poética abstracta, macropoética y micropoética—.³

La tesis en el drama moderno

Un artificio fundante de la poética abstracta del drama moderno es la tesis realista (Dubatti, 2009). Se trata de una afirmación sobre el mundo que permite un conocimiento nuevo sobre él o difunde un saber científico o ilustrado aceptado pero aún poco conocido fuera de la comunidad científica o intelectual, con el objetivo de ver mejor el mundo, criticarlo y transformarlo. Está relacionada primordialmente a la experiencia de la contemporaneidad y posee un sentido profundo de futuridad. Hay que resaltar el valor moderno de lo nuevo encarnado en la tesis, así como el interés educativo y crítico —contra el *statu quo*— implícito en su difusión. A través del drama moderno, el teatro colabora con un valor de la Modernidad: la idea de que “saber es poder”; cuanto más sabemos, más podemos incidir en la transformación y el dominio de la realidad con vistas a favorecer el progreso.

En el drama moderno el realismo —ilusión de contigüidad entre el mundo poético y el mundo empírico: social, político, cultural, etc.— es condición de posibilidad del efecto de la tesis, porque genera las condiciones de producción de conocimiento: la mimesis realista produce la ilusión de que la idea “encarna” en el mundo representado de la misma forma en que esa idea “encarna” en el mundo empírico y sirve para comprenderlo e incidir en él. Aceptar que el arte realista puede llevar a la *poiesis* —a través de una ilusión convencional— las reglas de funcionamiento del mundo empírico, significa otorgarle al arte estatuto de dispositivo legitimado para ver mejor el mundo empírico. El teatro vale, con sus diferencias artísticas, como un instrumento científico o ilustrado de observación y predicación sobre el mundo; más que un espejo, el drama moderno es una lente, una lupa, un foco o un microscopio que permite aproximarse cabalmente a la observación y comprensión de los fenómenos de la realidad. Esta utopía está en la base de la concepción del drama moderno y es inseparable de él en su versión canónica.

La tesis está directamente vinculada al valor moderno de la ancilaridad, el teatro “útil”, que se pone al servicio del proyecto moderno: la dramaturgia y la escena contribuyen a difundir saberes y convertir al público en una masa crítica a favor del progreso y el cambio. El drama moderno se declara utilitario, “sirvienta” —del latín, *ancilla*— de los campos de la ciencia, la escuela, los sectores sociales progresistas, la política, la jurisprudencia, etc., que llevan adelante la transformación del mundo. Para elaborar una tesis realista el artista debe informarse, documentarse, estudiar y conocer los avances contemporáneos, así como observar el mundo, llevar a su campo

¹ *Próspera* tuvo su estreno mundial el 17 de setiembre de 1903, en el Teatro San Martín, por la compañía de la española Carmen Cobeña. La edición del drama en 1903 incluye el elenco completo (1903a: 5). Al año siguiente, el 23 de febrero de 1904, se presentó una nueva versión, con cambios relevantes (Bosch, 1969 [1929]: 176-179), en el Teatro Apolo, a cargo de la compañía de José J. Podestá, con la breve participación de Angelina Pagano en el rol de la “artista distinguida que acepte formar parte en la forma que se indica” (*Próspera*, 1903a: I, 43, nota al pie). Véanse Podestá, 1930: 166; Bosch, 1969 [1929]: 176-177.

² Para las diferencias en el texto de *Próspera* en 1903 y 1904, véase Dubatti, 2025a.

³ Disciplina que combina el Teatro Comparado y la Poética Teatral; estudia la poética desde la consideración de los fenómenos de territorialidad, inter-territorialidad, supra-territorialidad e intra-territorialidad, y en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Parte de la distinción y relaciones entre micropoética —análisis del individuo poético en su singularidad y heterogeneidad interna—, macropoéticas —análisis de grupos o conjuntos de micropoéticas consideradas en sus relaciones y diferencias— y poéticas abstractas —construcciones teóricas cuya formulación va más allá del estudio de los individuos y los grupos—. Véase Dubatti, 2012: 127-142.

específico de creación los métodos de la ciencia (Zola, “El naturalismo en el teatro”, 2002) o de los saberes ilustrados. No se privilegia el concepto de autonomía y soberanía —que desarrollará en paralelo el teatro simbolista (Dubatti 2009: 143-180)—; es decir, no se considera que el arte pueda producir un conocimiento propio, aunque sí una aproximación diferente —a leer un libro o recibir una clase universitaria— y efectiva a esos conocimientos, “encarnada”, convivial, colectiva. El arte debe ser vehículo de conocimientos producidos en otros campos, jerarquizados por la Modernidad. No hay paridad entre los saberes científicos o ilustrados y los específicos del arte. El término *tesis* proviene, justamente, del campo científico, filosófico y universitario: el drama moderno es útil al progreso porque contribuye a difundir las nuevas ideas sobre el mundo. En este sentido, la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral, que ilustra algo que ya se sabe o ya circula aunque solo en determinados sectores y que el arte teatral contribuye a extender en la población. El texto dramático predica una tesis cuyo contenido es extra-artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra, pero generalmente ese conocimiento es reducido a una comunidad de expertos y la función del teatro es difundirlo. La dimensión tautológica del drama moderno canónico —repetir / difundir lo que ya se sabe en otros ámbitos— reduce la capacidad de descubrimiento e invención del teatro en cuanto productor de conocimiento, aspecto del drama moderno que el simbolismo —por ejemplo, el teatro estático de Maurice Maeterlinck: *Los ciegos*, *Interior*, *La intrusa*, *La muerte de Tintagiles*— cuestionará profundamente desde los valores de la autonomía y soberanía del arte. La tesis debe además poseer un componente directivo (Werlich), exigidor de acción en el futuro: da instrucciones para la vida social.

Por otra parte, la tesis debe preservar permanentemente su objetividad. Como señala Zola, la tesis debe dejar de lado toda “emoción”, “prejuicio”, “intuición” o “preconcepto” del autor, debe ser “impersonal”, porque el dramaturgo

“no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzarse a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia” (2002: 160-161).

Sin embargo, como hemos estudiado en August Strindberg —y más tarde en Eugene O’Neill—, muy pronto el drama moderno y sus estructuras —especialmente en su versión ampliada y fusionada— comienzan a “subjetivizar” las tesis hacia un protoexpresionismo o abren la conexión con otras poéticas (Dubatti, 2009: 89-123 y 125-140).

La tesis implica un espectador implícito informado y ávido de información, que valora la adquisición de nuevos saberes para comprender, analizar, dominar y transformar el mundo en el que vive. Se trata de un espectador con mirada crítica del mundo contemporáneo, aliado al progreso y la transformación social, un espectador que puede leer, comprender y memorizar la tesis y luego hacer algo con ella en la transformación de su vida y de la sociedad. Un espectador implícito que valora la dimensión pedagógica del teatro, un espectador-alumno que recibe conocimiento de los artistas-maestros ilustrados.

La construcción de la tesis se basa en un modelo semiótico del lenguaje teatral y la comunicación que garantiza su transmisión con alta legibilidad. El teatro cumple una función transitiva: favorece la circulación de la tesis desde los especialistas legitimados —científicos, universitarios, escritores, jueces, médicos, artistas, historiadores, políticos, etc.— hasta el público teatral, así como el lugar del artista como un maestro-mediador ilustrado de los saberes de esos campos. Continúa de esta

manera con la concepción del teatro como escuela —profundamente asentado en los procesos progresivos de la Modernidad a través de mecanismos de regulación religiosa, política, social, estética, etc.—, donde se adquieren nuevos conocimientos. El artista es maestro y guía en la transformación moderna, y el espectador un alumno permeable a esas enseñanzas y, como buen discípulo, capaz en su momento de criticar las ideas del maestro para hacer avanzar la historia. A su manera, *mutatis mutandis*, el drama moderno sigue imponiendo un teatro de regulación y control por la vía de la legitimidad del saber y la crítica.

Debemos diferenciar la tesis del drama moderno de la exposición y transmisión de ideas sobre el mundo en el drama precedente (liminal-teatralista). Este último es conformista, ratifica lo ya conocido por la sociedad, su ancilaridad está al servicio del *statu quo*, cumple una función reguladora de control y vigilancia sobre el pensamiento social a partir de la institucionalidad del poder —monarquía, Iglesia, moral de clase, cosmovisión y subjetividad, etc.—. Al drama precedente al moderno le corresponde el *personaje razonador* característico de diversas poéticas —entre ellos, el “doctor” en la moralidad cristiana medieval, el servidor fiel del rey legítimo en la tragedia isabelina, el *honnête homme* del teatro clasicista francés, etc.: el Doctor y el Mensajero en *Cadacual*, el Duque de Viena en *Medida por medida*, Filinto en *El misántropo*, etc.—, encargado de ratificar lo que el espectador ya sabe porque está en su cosmovisión, en el *statu quo* social y religioso.

En cambio, el *personaje-delegado* (Hamon, 1973) del drama moderno es quien se encarga de explicitar la tesis, que consiste en un conocimiento no difundido aún ampliamente en la sociedad, que no está en el *statu quo*, que viene a cuestionarlo, que justamente impulsa lo nuevo y la crítica de lo vigente, proviene del ámbito de élite de la ciencia o la universidad y se irradia a la sociedad. El personaje-delegado es una herramienta de auto-cuestionamiento de la sociedad, que desea mejorar y avanzar a través de la difusión de conocimientos modernos. Generalmente el personaje-delegado es un referente ilustrado por su formación y su profesión —abogado, médico, historiador, juez, intelectual, escritor, etc.—, está habilitado por las mismas instituciones que otorgan al drama moderno su función ancilar.

Así como existe un personaje razonador precedente y un personaje-delegado moderno, ambos poseen en las respectivas poéticas sus contracaras negativas y opuestamente complementarias —personaje-contradelegado—, destinadas a reforzar por oposición el valor de la cosmovisión del *statu quo* —contradelegado— o de los nuevos conocimientos del progreso —delegado—. En el caso de *Rey Lear* —exponente del drama liminal-teatralista precedente—, Kent, Gloucester y Edgar son personajes razonadores positivos y, en deliberada oposición, Edmundo, Goneril y Regania son personajes razonadores negativos. En *Un enemigo del pueblo* de Ibsen —exponente canónico del drama moderno—, el Doctor Stockmann es personaje-delegado positivo y su hermano, el intendente, es personaje-contradelegado. En el drama moderno canónico el margen de ambigüedad o dilema suele ser favorecido por el realismo, pero es reducido y controlado: generalmente personaje-delegado y contradelegado configuran una cartografía claramente delineada de valores del Bien y del Mal —personaje positivo y negativo— tal como los concibe la cosmovisión moderna. Es frecuente también, a partir de los desarrollos de la historia que se cuenta en el drama, la transformación del personaje-contradelegado en personaje-delegado, la transformación del personaje negativo en positivo.

La tesis del drama moderno puede ser unívoca —cuando transmite una idea única sin ambigüedades— y eminentemente difusora —cuando se limita a exponer una idea ya afianzada en otros campos, por ejemplo, el científico o el jurídico—, o puede adquirir una dimensión

constructiva, más abierta y propositiva, que amplía la producción de conocimiento a otras resonancias y no se limita solo a la transitividad. El drama moderno puede contener más de una tesis —como ya observamos en nuestros análisis de *Los muertos* y *Nuestros hijos* de Florencio Sánchez (Dubatti 2024 y 2026b)— y no necesitan oponerse. Distinguimos entonces entre drama moderno monológico —con una sola tesis— y polifónico —con más de una tesis—. Es común, también, que la tesis plantee una idea principal de la que se desprenden otras —a manera de corolarios o derivados— o que se conecte con otras ideas subsidiarias por encadenamientos semánticos.

¿Cómo se construye procedimentalmente la tesis en el drama moderno? A partir del alineamiento o concertación de los principales artificios de la poética en una misma orientación de producción de sentido, en una homogénea isotopía semántica (Greimas, 1987).⁴ Se produce un efecto de redundancia, con intención pedagógica, que busca garantizar la transmisión comunicativa en esa misma dirección. Incluye zonas explícitas —denotación— y otras más oblicuas o implícitas —connotación—, pero asimilables o asociables a la isotopía semántica, que finalmente contribuyen a ella. Como ya señalamos, la tesis, para efectivizarse en su función de comprensión del mundo y al mismo tiempo crítica y transformadora, requiere el pacto de la mimesis realista o la ilusión de contigüidad entre mundo empírico y mundo poético.

El drama moderno no se limita a desarrollar expositiva, directiva y argumentativamente los temas que discute. Para apelar a la sensibilidad estética, recurre al símbolo o al conjunto de símbolos como condensación de los núcleos semánticos de la tesis en imágenes que invitan a ser interpretadas. El símbolo garantiza otra vía de comunicación de la problemática de la tesis. Así como sucede con la historia, el análisis e interpretación de los símbolos religan con la semántica de la tesis. Esos símbolos pueden establecer una red textual diseminada en diversos niveles o ángulos. En *Una casa de muñecas*, Ibsen plantea la tesis de la prioridad del individuo sobre el ciudadano para el progreso social. El individuo —generador de una nueva moral de avanzada, vector de la Modernidad en su crítica al *statu quo*— y el ciudadano —representante del *statu quo*, reacio al cambio, acomodado en su moral, en sus costumbres— encuentran su correlato simbólico en una red de imágenes que confrontan adultez / infancia, seres humanos / juguetes, lo grande / lo pequeño. Uno de los símbolos fundamentales es el de la “casa de muñecas”, que se irradia —ya desde el título— en todos sus matices sobre la situación de Nora protagonista: ser aún una mujer-niña y jugar con muñecas, ser una muñeca para su esposo y su padre, vivir en una casa de muñecas —no en un verdadero hogar—, jugar con los niños no como adulto sino como una niña más, etc.

¿Cuáles son los principales procedimientos concertados de los que se vale el drama moderno para exponer una tesis, para construir isotopía y redundancia? Básicamente los más recurrentes son:

- la historia que se cuenta (Bal, 1990),⁵ con sus personajes, acontecimientos, objetos, espacio y tiempo, encarna la tesis: del análisis y la discusión de la historia y los avatares que atraviesan los personajes, principalmente el protagonista, se llega a abstraer la tesis;

⁴ La *isotopía* —etimológicamente, *iso*, igual; *topía*, lugar, volver al mismo lugar— resulta de la agrupación de campos semánticos para dar homogeneidad de significado al texto y lograr la uniformidad de la tesis desde los diferentes ángulos textuales de su construcción.

⁵ Para el concepto de historia, partimos teóricamente de la distinción formulada por Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (1990: 13).

- los personajes-delegados —en tensión con los personajes-contradelegados— son los que ponen en palabras la tesis, los que explicitan sus contenidos y derivaciones y sus condiciones de comprensión;
- las historias incluidas, sea a través de metateatro —representaciones teatrales— o metadrama —representaciones no-teatrales: musicales, literarias, pictóricas, etc.— y/o metadiégesis —relatos sobre otros personajes, o noticias periodísticas o hechos “reales”, resúmenes de obras literarias, etc.— (García Barrientos, 2003: 232-235), de los que también se desprende la tesis y operan como reforzadores de la semántica de la historia central;
- la referencia a estudios, obras o experiencias científicas, judiciales, universitarias, periodísticas, etc. vinculadas a la tesis;
- una red simbólica que objetiva, condensa y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos vinculados a la semántica de la tesis;
- el título de la pieza teatral, que opera como un organizador de la relación del lector o del público con el texto.

De la conjunción semántica en isotopía de estos procedimientos constructivos, expresada en insistente redundancia pedagógica, se abstrae la tesis como una predicación relevante sobre el mundo con vistas a producir una transformación en la contemporaneidad y su proyección hacia el futuro.

Construcción de la tesis en *Próspera*

¿Cuál es la tesis del drama de Peña en tanto micropoética? A través de una isotopía, de sostenida redundancia, *Próspera* sostiene el estado de decadencia política en la conducción del país y en el desempeño de sus representantes y principales sectores de poder (“los mediocres”, [1964: 54-55]), y avala la emergencia de un nuevo movimiento popular (1964: 59) que la enfrenta, integrado con jóvenes, obreros y estudiantes en alianza, nuevos agentes políticos que vienen a recuperar “la gloria” de los patriotas de la independencia (1964: 49, 54, 55).

Podemos afirmar que, en términos de Halperin Donghi (2000), la tesis de Peña expresa una inquietud de la transición de la “república oligárquica” —afianzada hacia 1880— a la “república verdadera” —consolidada en 1912 con la Ley Sáenz Peña y clausurada con el golpe militar de 1930—. Siguiendo a Natalio R. Botana y Ezequiel Gallo, la tesis de Peña es asociable al “reformismo de comienzos de siglo” (1997: 49), que expresó a los nuevos sectores sociales y a los partidos políticos emergentes, entre ellos el radicalismo. Traspolando palabras de Botana y Gallo al análisis de *Próspera*, la tesis confluye en el interés ciudadano por “la llamada *cuestión social* [que] ocupó un lugar significativo en el debate público” y coincide “con un aumento inusitado de la actividad intelectual” en la Argentina (1997: 49). Con su pieza Peña es contundente vector de la voluntad de “reformismo” y transformación política, contra el *statu quo*. Peña es entusiasta apologista del valor de la renovación y la tesis se sintetiza en la exclamación final de Joaquín que celebra la existencia de “¡Hombres nuevos! ¡Moral nueva!” (1964: 80). Cabría sumar: ¡teatro nuevo!, si se tiene en cuenta las ideas estéticas de Joaquín, explicadas por él mismo en el “Prólogo” (1964: 39-41) y que ya hemos analizado (Dubatti, 2025a). Como señala Raúl H. Castagnino, la modernización que impulsa Peña implica un giro innovador respecto de su teatro anterior —*¡Qué dirá la sociedad!*... (1883); *La lucha por la vida* (1885)—, así como la apelación a nuevas técnicas de escenificación y actuación:

Cuando en 1903 estrena *Próspera*, inaugura una segunda época en su producción, con nuevas características, mayor sentido teatral y vigor en las estructuras dramáticas. *Próspera* es obra de intención política y el propio autor manifestó que fue escrita para servir los intereses de un partido. Se recuerda a *Próspera*, también, porque sirvió para introducir en la vida teatral argentina a esa gran actriz que fue Angelina Pagano, quien llegaba a Buenos Aires luego de actuar en la escena italiana junto a Eleonora Duse (1968: 106-107).

Avala esta conexión histórica entre el texto de Peña y el contexto argentino la dedicatoria de *Próspera*: “Al Dr. Joaquín Castellanos, que me ha servido para modelar el carácter enérgico, la inteligencia luminosa y el corazón amante del Joaquín de mi imaginación, mezcla pura de artista y de patriota” (1964: 26). Castellanos, como afirma su hijo en los datos biográficos acercados a la Academia Argentina de Letras, “se incorpora decididamente, desde los años de su preparación subterránea y pública, a la revolución de 1890” (Castellanos, 1981: 204). “Afilado luego al primitivo radicalismo de Alem, actuó en la revolución de 1893, y fue, con otros jefes radicales, desterrado a Montevideo” (Castellanos, 1981: 204). Con su impulso reformista, Castellanos actúa por tres períodos consecutivos como diputado de la Legislatura porteña. “En 1898, Bernardo de Irigoyen, gobernador de la provincia, lo nombra ministro de Gobierno” (Castellanos, 1981: 204). En 1900 representa a la Provincia de Buenos Aires en el Congreso Nacional.

La poética abstracta del drama moderno se ajusta perfectamente a la voluntad de Peña de reformar la Argentina y exponer/impulsar ideas nuevas a través del teatro. El teatro se pone al servicio de la discusión de la “cuestión social” para contribuir a una crítica del *statu quo* y al avance del reformismo. En la historia de *Próspera* la renuncia del presidente alude, sin duda, a Juárez Celman (1890) y a Luis Sáenz Peña (1895), pero en realidad *Próspera* no necesita referir a un hecho histórico: se constituye en síntesis dramática de la deseada energía del reformismo. Tal vez sugiera además el deseo de caída del presidente coetáneo, Julio A. Roca, en su segundo mandato.

Peña trabaja, como el drama moderno, con la percepción del presente, con la contemporaneidad más inmediata; algunos críticos no identifican su valor modernizador y lo rebajan a oportunismo político. Enrique E. Rivarola escribe en 1905:

Próspera ha cosechado muchos aplausos. Su característica es la oportunidad. Es una comedia de circunstancias, para un momento dado de nuestra vida política y social, en la que campea la elevación del propósito y la valentía del escritor. Es la comedia de un periodista que deja la pluma del artículo diario para llevar su propaganda a la escena de los teatros. La oportunidad, cualidad que le valió el éxito, fue a la vez el lado débil que le ha hecho decaer en el gusto del público (1905: 364).

Juan Pablo Echagüe, en un comentario citado por Mariano Bosch (1969), coincide con Rivarola. Años más tarde, Arturo Berenguer Carisomo insiste en la misma interpretación: “No incluyo [en el capítulo “Lo social-político. El proletariado”] *Próspera* de David Peña (17 de setiembre de 1903) porque, a pesar de su tema, se trataba, simplemente, de una obra reducida a las circunstancias públicas de la fecha de su estreno” (1947, nota 47: 403).

Detengámonos en los principales procedimientos constructivos de la tesis de *Próspera*:

- la(s) historia(s): el drama incluye cuatro historias:
 - 1) la de la puesta en práctica de una nueva concepción política del teatro en la escritura de una pieza teatral a cargo de Joaquín dramaturgo (“Prólogo”, 1964: 39-41, y final del Acto III, 1964: 79), pieza que es la misma que leemos, por un recurso de

autorreferencialidad que Peña reelabora a partir del modelo de *El gran galeoto* de Echegaray;

- 2) la de la afirmación política de Joaquín y el movimiento popular que representa como emergentes de una “moral nueva”, contra el sistema de poder vigente;
- 3) la de la enfermedad de Julián —representante de la moral “vieja”— y el anuncio de la proximidad de su muerte;
- 4) la de Próspera, que evoluciona de la frivolidad y la “farsa humana” (1964: 48) del Acto I, a la abnegación, la sensatez y una nueva fortaleza en el Acto III.

Todas las historias implican el reconocimiento de un estado negativo de situación que entra en crisis, manifiesta su decadencia y debe ser superado por la esperanza de una transformación. Si Joaquín es el futuro y Julián el pasado, Próspera representa una transición entre ambas temporalidades, como Peña lo explica en el metatexto “Próspera. Personajes, caracteres y propósitos”: “Próspera es un símbolo que resume épocas diversas, faces contrarias de un estado social” (1964: 28). En el “Prólogo” Julián le hace una apuesta a Joaquín (1964: 37-38) para confrontar sus concepciones de mundo; en el Acto III, Julián reconoce que Joaquín lo ha vencido (1964: 79), y con él toda una forma de pensar el país futuro.

Con procedimiento realista, las historias de los distintos personajes adquieren su correlato metonímico en los cambios de espacio: tanto el “Prólogo” como el Acto II, correspondientes a la autoafirmación de Joaquín, transcurren en la casa de la familia Gorriti; la transición de Próspera se manifiesta, en su casa, en el pasaje del “espacioso y espléndido salón de recepciones” (Acto I, 1964: 41) a la “sala pequeña al lado del dormitorio de Julián” (Acto III, 1964: 68), donde la madre atiende al hijo enfermo.

- los personajes-delegados: quienes expresan la tesis son fundamentalmente el padre (Pedro Antonio) y el hijo (Joaquín Gorriti), a quienes se suman en el Acto II las voces de obreros y estudiantes; son personajes-contradelegados especialmente Julián, el Ministro (en el Acto II) y Rita. La galería de contradelegados prolifera en las intervenciones de los personajes que asisten a la recepción de Próspera en el Acto I.
- el título de la pieza teatral: pone el acento tanto en el personaje que encarna la transición y el cambio (historia 4), como en el supuesto nombre de la pieza escrita por Joaquín (historia 1).
- el metatexto que acompaña la edición: en el caso particular de la edición, tanto la de 1903 como la de 1964, se suma como explicitador de la tesis el metatexto “Próspera. Personajes, caracteres y propósitos” (1903a: I-IV; 1964: 28-30), en el que Peña apunta el valor semántico que otorga a cada personaje. Es relevante tener en cuenta que dicho metatexto es difundido por Peña en *La Nación* el 16 de setiembre de 1903 (víspera del estreno).

La celebración de lo nuevo da unidad isotópica a la tesis del drama: Peña impulsa la necesidad histórica de la renovación tanto en la acción y el pensamiento de los “hombres nuevos” que portan una “moral nueva” (1964: 80), como en las nuevas formas teatrales, motores simultáneos de transformación de la política, la sociedad y la cultura. El teatro aparece, de esta manera, inseparablemente asociado a los procesos de construcción del país. Esa unidad en la que confluyen política social y artes escénicas es representada por Joaquín, al mismo tiempo joven dirigente y nuevo dramaturgo.

Señalemos, para finalizar, que el mismo año del estreno y edición de *Próspera*, Peña publica en la revista *Ideas* un “Fomento del teatro nacional (Causerie)” (1903b: 121-127), que vale como

metatexto del dramaturgo para su concepción de los vínculos entre teatro, política y nación, sobre los que también ha reflexionado Rubio García (2012).

Referencias bibliográficas

- BAL, Mieke, 1990, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo, 1947, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- BOSCH, Mariano G., 1969, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Hachette [1º edición: Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1929].
- BOTANA, Natalio R. y Ezequiel GALLO (comps.), 1997, *De la República posible a la República verdadera (1880-1910)*, Buenos Aires, Ariel Historia, Col. Biblioteca del Pensamiento Argentino, III.
- CASTAGNINO, Raúl H., 1968, *Literatura dramática argentina*, Buenos Aires, Pleamar.
- CASTELLANOS, Joaquín, 1981, *Páginas evocativas*, Buenos Aires, Ediciones de la Academia Argentina de Letras.
- DUBATTI, Jorge, 1994, “El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)”, en O. Pellettieri (ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna y Universidad de Buenos Aires, pp. 33-41. [Análisis del intertexto de *El gran galeoto* en *Próspera*.] Reproducido en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-jose-echegaray-en-buenos-aires-18771900--0/>.
- , 2009, “El drama moderno como poética abstracta” “August Strindberg y el drama moderno”, “Expresionismo, concepción del drama subjetivista y drama moderno”, y “El simbolismo como poética abstracta”, en su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad, pp. 21-49, pp. 89-123, pp. 125-140, y pp. 143-180, respectivamente.
- , 2012, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2024, “Drama moderno, construcción de la tesis y espectador implícito en *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907), de Florencio Sánchez”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, segunda época, no. 22 (enero-junio), pp. 143-157. Disponible en: www.academiadebuenasletrasdegranada.org.
- , 2025a, “David Peña y la modernización teatral del 1900 en Buenos Aires: poética explícita (interna y externa) y espectador implícito en *Próspera* (1903-1904)”, *Actas de las XXX Jornadas Nacionales/Internacionales de Teatro Comparado. Las artes teatrales: mapas de pasado, presente y futuro*, Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Eventos Académicos, pp. 1-37. <https://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/las-artes-teatrales-mapas-de-pasado-presente-y-futuro>. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNTC/XXXJTC/paper/viewFile/8149/4907>.
- , 2025b, “Para la bio-bibliografía de David Peña, dramaturgo santafesino modernizador”, *La Boya. Revista de Artes Escénicas*, Universidad Nacional del Litoral, Año 4, no. 4, pp. 184-197. DOI: 10.14409/lb.4.4/e0050. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/laboya/article/view/14994>.
- , 2026a, “La poética del drama moderno en *Próspera* (1903-1904), de David Peña”, *Actas de las XV Jornadas Nacionales y X Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Mauricio Méndez, comp., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, AINCRIT Ediciones. [En prensa].

- , 2026b, “*Nuestros hijos* (1907), de Florencio Sánchez, ‘implacable con la mentira como tolerante con el error’. Drama moderno, doble tesis y espectador implícito”, en *Actas Congreso Internacional Florencio Sánchez 1875-1910*, Buenos Aires, Edición de la Academia Argentina de Letras, Serie Temas Teatrales 1, pp. 175-195.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, 2003, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GREIMAS, Algirdas J., 1987, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, 2000, *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires, Ariel.
- HAMON, Philippe, 1973, “Un discours contraint”, *Poétique*, 16, pp. 411-445.
- PEÑA, David, 1883, *¡Qué dirá la sociedad!... Drama de costumbres en tres actos y en verso*, Buenos Aires, Emilio de Mársico.
- , 1885, *La lucha por la vida. Drama de costumbres en tres actos y en verso*, Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Stiller & Laass.
- , 1903a, *Próspera. Comedia en un prólogo y tres actos*, Buenos Aires, Editor e Impresor Adolfo Grau.
- , 1903b, “Fomento del teatro nacional (Causerie)”, *Ideas*, t. I, pp. 121-127.
- , 1964, “Próspera”, en Luis Ordaz (ed.), *Breve historia del teatro argentino. V – La comedia política y la alta comedia*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 25-80.
- PODESTÁ, José J., 1930, *Medio siglo de farándula. Memorias*, Córdoba, Río de la Plata. Hay edición facsimilar: Provincia de Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1986.
- RIVAROLA, Enrique E., 1905, “El teatro nacional (su carácter y sus obras)”, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año II, Tomo III, pp. 341-375.
- RUBIO GARCÍA, María Sol, 2012, “David Peña y el fomento del teatro nacional”, *Boletín Online de la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina*, a. I, N.º 4 (diciembre), pp. 2-4. Disponible en: www.anhistoria.org.ar.
- WERLICH, Egon, 1975, *Typologie der Texte*, München, Fink.
- ZOLA, Émile, 2002, *El naturalismo*, Barcelona, Península.