

David Peña y la modernización teatral del 1900 en Buenos Aires: poética explícita (interna y externa) y espectador implícito en Próspera (1903-1904)

DUBATTI, Jorge / Universidad de Buenos Aires, Academia Argentina de Letras –
jadubatti@gmail.com

Tipo de trabajo: Conferencia

Palabras claves: poética teatral – texto dramático – historia de las poéticas – análisis –
expectación teatral

Resumen

Enmarcado en el Proyecto Filo: CyT FC20-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, el presente análisis participa de la orientación revalorizadora de David Peña (1862-1930) en nuestra historia teatral y se complementa estrechamente con dos estudios anteriores (Dubatti, 1994 y 2024a). Nuestro objetivo en esta ocasión es ampliar el examen de la poética de su drama *Próspera* (1903-1904) en relación con la modernización teatral de principios de siglo XX en Buenos Aires. Nos detendremos nuevamente en esta poética de modernización del 900 para analizar dos dimensiones centrales que no desarrollamos anteriormente y que consideramos relevantes: a) cómo Peña tematiza esa renovación procedimental en su poética explícita o metapoética, tanto interna como externa a la ficción dramática; b) cómo la poética y su componente metapoético diseñan un espectador implícito nuevo y precursor en la dramaturgia argentina, que se consolidará en los años siguientes. Para nuestro estudio recurriremos a las herramientas de teoría y metodología que ofrecen la Poética Comparada y los Estudios Comparados de Expectación Teatral.

Presentación

En los últimos cuarenta años las investigaciones sobre David Peña (Rosario, provincia de Santa Fe, 1862 - Buenos Aires, 1930)¹ recuperan la significación de su múltiple actividad, en la transición de la

¹ Si bien existen estudios anteriores (Carbia, Cometta Manzoni, Corbière, Kanner, etc.), nos referimos a los producidos en postdictadura. Véanse, en la Bibliografía al final de este artículo, los trabajos sobre Peña (con

“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) (Halperin Donghi, 2000). Estos estudios van, sin duda, en dirección contraria a la descalificación con que Manuel Gálvez desdibuja a Peña en las páginas de sus memorias *Amigos y maestros de mi juventud* (1946).² A la luz de la historiografía y la metahistoriografía recientes, Peña se nos presenta como un liberal federalista, de origen conservador pero tempranamente filoprogresista, laico (Micheletti, 2019a y 2019b), que realizó aportes en diversas áreas: política, administración, producción intelectual y gestión cultural, periodismo, docencia universitaria, historia, y especialmente teatro.³

Enmarcado en el Proyecto Filo: CyT 2022-2024a,⁴ el presente análisis participa de esa orientación revalorizadora de Peña en nuestra historia teatral y se complementa estrechamente con dos anteriores (Dubatti, 1994 y 2024a). Nuestro objetivo en esta ocasión es ampliar el examen de la poética de su drama *Próspera* (1903-1904)⁵ en relación con la modernización teatral de principios de siglo XX en Buenos Aires.

Venimos sosteniendo que la poética canónica del drama moderno (drama realista de tesis o “ideas”, contribución fundamental de la cosmovisión y los valores de la Modernidad a los procesos históricos del teatro hasta hoy, que comienza a ser irradiada desde Europa con fuerza hacia 1870 y consolida su impacto en el mundo hispánico entre 1890-1900) genera en el teatro de Buenos Aires una potente modernización, especialmente en la dramaturgia pero que también irradia a otros aspectos

mayor o menor desarrollo, a veces solo menciones pero significativas porque lo ubican en una tendencia, corriente o proceso histórico) publicados entre fines del siglo XX y lo que va del siglo XXI por Natalio Botana, Liliana M. Brezzo, Pablo Buchbinder, Alejandro Cattaruzza, José Carlos Chiaramonte, Fernando Devoto y Nora Pagano, Jorge Dubatti, Alejandro Eujanian, Araceli Laurence, María Gabriela Micheletti, Jorge Núñez, Luis Ordaz, Osvaldo Pellettieri, Aurora Ravina, María Sol Rubio García, Beatriz Seibel, Carlos Hernán Sosa, Juan Suriano, Oscar Terán, Beatriz Cecilia Valinoti, Perla Zayas de Lima, entre otros.

² Su “amigo” Peña inspira a Gálvez las duras expresiones de “fracasado” e “improvisador” (2002 [1946], p. 277 y 278), e incluso años después se detiene a consignar la adhesión o el rechazo que sus comentarios generaron en los familiares de Peña (2003, p. 494).

³ En nuestro “La poética del drama moderno en *Próspera* (1903-1904), de David Peña”, realizamos una síntesis de su trayectoria laboral entre 1880 y 1930. La ubicación de Peña en la encrucijada histórica de su tiempo resulta insoslayable para la comprensión de la poética de *Próspera*. Remitimos a la lectura de ese trabajo (Dubatti, 2024a).

⁴ Proyecto Filo: CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectáculos teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, Secretaría de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

⁵ *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 (p. 5). Al año siguiente, el 23 de febrero de 1904, se presentó una nueva versión (con cambios relevantes, Bosch, 1969 [1929], pp. 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*, 1903, Acto I, p. 43, nota al pie). Véanse Podestá, 1930, p. 166; Bosch, 1969 [1929], p. 176-177.

espectaculares.⁶ Nuestra concepción historiográfica se diferencia de la de Osvaldo Pellettieri y el GETEA (Pellettieri, dir., 2002): sostenemos que son diversas y sucesivas las modernizaciones experimentadas por el teatro de Buenos Aires, con características diferentes (ya que no hay un solo tipo de modernización en el teatro argentino). Como ya hemos sostenido en otras oportunidades, no coincidimos con la periodización de “primera” y “segunda” modernización (correspondientes a 1930 y 1960, respectivamente) ni con la caracterización del teatro de Buenos Aires hacia 1900 como “premoderno” sostenidas por Pellettieri y su equipo. En este sentido, la historia del teatro nacional debe ser revisada desde una nueva perspectiva comparatista.

Esta modernización de inicios del siglo XX (introducida gradual pero irreversiblemente a través de ediciones, espectáculos, ensayística, periodismo, primero europeos y muy pronto nacionales, desde fines del siglo XIX) genera transformaciones relevantes, en tensión y negociación permanente, con la escena ya convencionalizada (gauchesca, nativismo y criollismo, género chico, post-romanticismo tardío, entre otras poéticas). Esos cambios, aunque muchas veces resistidos y reelaborados, con avances y retrocesos (como se observa en el caso de las dos versiones de *Próspera* en 1903 y 1904, según Bosch, 1969 [1929], pp. 176-179), implican un cuestionamiento y superación crítica (de diferente grado y calidad) de las prácticas en la dramaturgia, la puesta en escena, la dirección, la actuación y los diferentes códigos escénicos (espacio, iluminación, vestuario, etc.), así como del pensamiento sobre el teatro nacional y su hacer. El impulso de la modernización de 1900 se irá afianzando durante la primera década del siglo y, en progresiva intensificación, será condición de posibilidad de la escena en las décadas siguientes (en particular entre 1910 y 1930, pero también a *posteriori*). Sostenemos que, sin esta modernización de 1900, las dinámicas del teatro argentino subsiguiente serían inexplicables.

Ya en otra oportunidad (Dubatti, 2024a) analizamos cómo la poética de *Próspera* hace uso precursoramente de las convenciones del drama realista de tesis o drama moderno (poética fundamental en la mencionada modernización del 900) y no se encuadra en la definición de “comedia” (con que la caracterizan el mismo Peña y algunos críticos e investigadores en el momento de su estreno y posteriormente). Peña practica ya en 1903 esa modernización en el conjunto de nuevos procedimientos constructivos del drama: los que corresponden al realismo (ilusión de contigüidad entre el mundo empírico social contemporáneo y el mundo poético representado), la nueva verosimilización (realista) de la auto-referencialidad teatral (artificio que toma de un texto referente del romanticismo tardío, *El gran galeoto*, de José Echegaray, pero poniéndolo al servicio de una concepción de observación moderna

⁶ Planteamos este tema en Dubatti, 2005, 2006, 2009, 2024b, 2024c y 2024d, entre otros. Ha seguido esta misma hipótesis (bajo nuestra dirección, teoría y metodología) la tesis doctoral de María Araceli Laurence (2018).

de la sociedad contemporánea, véase Dubatti, 1994), y la exposición de una tesis de transformación social, a la vez política y estética.⁷

Destacamos allí que Peña trabaja en *Próspera* con un discurso autorreferencial, de segundo grado, una poética explícita o metapoética, para exponer reflexión autoconsciente sobre la renovación en la forma de construir el drama. Se trata de un procedimiento poco frecuente en el teatro argentino hasta entonces. Como señalamos en el mencionado estudio, este aspecto integra 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” (*Próspera*, 1903, p. 109),⁸ 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. El vínculo intelectual entre acción política y artística es explicitado por Peña, también, en la dedicatoria a 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” (p. 9).⁹

Esa poética explícita o metapoética de *Próspera* asume dos modos principales: interna o externa a la ficción dramática. Llamamos poética explícita interna (auto-referencialidad dramática) a aquella incluida en el mundo poético representado: está presente en el “Prólogo”, donde los personajes hablan sobre teatro y Joaquín (el dramaturgo) se propone escribir una “comedia política” (p. 19) a partir de la observación del salón de su tía Próspera (p. 29); reaparece en el cierre del drama, donde Julián retoma la referencia a su escritura. Así la pieza teatral tematiza internamente los procesos y el pensamiento sobre la escritura teatral, a la vez que se exhibe como la concreción de esa escritura. Peña nos invita a suponer que *Próspera*, el drama que leemos o vemos en escena, es el resultado de la historia de ese proceso de escritura y del pensamiento que la guía y la misma obra expone. *Próspera* es, entretejidos, el drama y la historia de la composición del drama. Peña quiere mostrar a espectadores y lectores cómo escriben los nuevos dramaturgos.

⁷ Ya estudiamos estos aspectos (cómo Peña elabora procedimentalmente la estructura dramática de *Próspera* por selección y combinación de unidades constructivas vinculables al drama moderno) en Dubatti, 2024a. Para evitar repeticiones, remitimos a la lectura de ese estudio.

⁸ Todas las citas de *Próspera* se harán por esta primera edición de 1903, cuyo texto corresponde al estrenado ese mismo año por la Compañía de Carmen Cobeña. Se respeta el original, tanto en la acentuación como en todos los aspectos gramaticales.

⁹ Para una síntesis de la trayectoria de Castellanos (1861-1932) en política, gestión y literatura, y especialmente para sus vínculos con el radicalismo y el reformismo, véase C. O. [Calixto Oyuela], “Datos biográficos de Joaquín Castellanos” (1933, pp. 46-48), reproducido sin firma en Castellanos, 1981, pp. 203-206.

Por otro lado, llamamos poética explícita externa al drama a sus paratextos en función metateatral: la mencionada dedicatoria a Castellanos y un artículo sobre *Próspera* publicado por Peña en *La Nación* el 16 de setiembre de 1903 (víspera del estreno) y recogido paralelamente en la primera edición del texto dramático.¹⁰

Tanto en la poética explícita interna al texto del drama como en la externa, Peña demuestra ser impulsor consciente de esa modernización, contra las poéticas convencionalizadas y en particular contra el criollismo de los Podestá. Peña considera la necesaria renovación un fundamento insoslayable de su plan de “fomento del teatro nacional” desde una concepción en la que valorizará especialmente los temas de la observación social inmediata y algunos acontecimientos significativos de la historia nacional (Rubio García, 2012, pp. 1-3). Como afirmamos antes, hay conciencia en un amplio sector de la clase dirigente (sean conservadores o reformistas, filoconservadores o filorreformistas), y en particular en quienes desarrollan tareas de “sociabilidad intelectual” (Micheletti, 2019a, p. 122), de que el crecimiento renovador de la cultura (en sincronización con Europa) está directamente relacionado con el de la nación. Para Peña (atento a las novedades dramatúrgicas y escénicas europeas) el desenvolvimiento del teatro está asociado al crecimiento de la Argentina: modernizar el teatro nacional es, en suma, hacer patria (palabra recurrente en el universo de Peña, ya que la encontramos en *Próspera*, en sus variantes, tanto en la dedicatoria, el metatexto y la pieza teatral: p. II, p. 9, p. 15, p. 24, p. 36, p. 48, p. 60, p. 82). De allí su dimensión política.

Más allá de la conciencia modernizadora, en 1903 todavía Peña no explicita sus nuevos modelos europeos (como sí hará más tarde, por ejemplo en ocasión de la publicación de su drama *Oscar Wilde*, donde menciona a Henrik Ibsen¹¹). Joaquín habla de “Dios” (no en un sentido religioso, sino natural, de observación de la naturaleza humana) como su referente dramatúrgico (p. 22). En estructura deliberadamente coral, los amigos amplían la referencia: Diego interpreta en las ideas de Joaquín el concepto de un “teatro como factor político”, y Lucas lo relaciona con Aristófanes (p. 25). Como analizamos en Dubatti, 2024a, el vínculo con Aristófanes se justifica porque Peña cruza la matriz moderna de observación social contemporánea con artificios de sátira política de significado más estrictamente coyuntural en el momento de su estreno (en claro ataque contra el cosmopolitismo y el abuso de poder de la burguesía dirigente conservadora, el presidente Julio A. Roca y el banquero Ernesto Tornquist, entre otros referentes satirizados, Bosch, 1969 [1929], pp. 177-178). Si bien esta modalidad

¹⁰ La edición de *Próspera* es sincrónica o inmediatamente posterior al estreno: el ejemplar de *Próspera* disponible en la Biblioteca “Jorge Luis Borges” de la Academia Argentina de Letras incluye una dedicatoria de puño y letra de Peña fechada en “Sbre [abreviatura de setiembre] de 1903” (p. 3).

¹¹ “No puedo pretender, a lo Ibsen, utilizar el teatro para una obra de tesis científica” (*Oscar Wilde*, “Respuesta”, 1922, p. 23).

satírica no es tan frecuente en el drama moderno, resulta complementaria con su poética, porque refuerza la ilusión de contigüidad realista, la tesis y la voluntad de cuestionar el *statu quo*.

Sin embargo, más allá de estas observaciones metateatrales un tanto desconcertantes (la calificación de “comedia”, la referencia a “Dios” como modelo dramático, o la sustentación de la tradición aristofánica) y de la ausencia de referencias explícitas al drama moderno, concuiremos que hay en *Próspera* acuerdo y coherencia entre el modo de componer (poética dramática construida como drama realista de tesis, o sea el enunciado) y el modo de pensar y exponer (metapoética interna y externa) el modo de construir (o enunciación).

En el presente artículo (en complemento y ampliación de los de 1994 y 2024a) nos detendremos nuevamente en esta poética de modernización del 900 para analizar dos dimensiones centrales que no desarrollamos anteriormente y que consideramos relevantes:

- a) cómo Peña tematiza esa renovación procedimental en su poética explícita o metapoética, tanto interna como externa a la ficción dramática;
- b) cómo la poética y su componente metapoético diseñan un espectador implícito nuevo y precursor en la dramaturgia argentina, que se consolidará en los años siguientes.

Para nuestro análisis recurriremos a las herramientas de teoría y metodología que ofrecen la Poética Comparada y los Estudios Comparados de Expectación Teatral.¹²

Poética explícita interna

Detengámonos primero en la metapoética interna al texto dramático: el pensamiento teatral vinculado a la modernización expuesto por Joaquín y sus compañeros en el “Prólogo”.

Sinteticemos la situación dramática que despliega la historia y las principales ideas teatrales expuestas. Joaquín ha enviado una tarjeta a sus amigos Diego y Lucas para convocarlos a su casa: “¡Asuntos espirituales a tratarse en cónclave!” (p. 16). Ya en reunión explicará que quiere “consultarles un proyecto” (p. 25). Se suma casualmente Julián, hijo de Próspera y primo de Joaquín, su contracara que, por marcada oposición de caracteres, acentúa el choque de cosmovisiones y valores (dos formas de los jóvenes de estar en el mundo) y el enfrentamiento entre personaje positivo (Joaquín) y personaje negativo (Julián), esquema que dinámicamente, en el Acto III, se alterará con la transformación de Julián. La oposición de los personajes positivo y negativo, como analizamos en Dubatti 2024a, no responde al maniqueísmo de entelequias o de idealización propio del melodrama y el romanticismo, sino

¹² Por razones de espacio damos por conocidas esas herramientas, que desarrollamos en Dubatti, 2012 y 2024e.

al esquema intelectual que sostiene y promueve la tesis de *Próspera*. Es frecuente en el drama moderno que se polaricen y choquen dos cosmovisiones o mentalidades (por ejemplo en *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, o en *Heimat*, titulada en castellano *Magda*, de Hermann Sudermann).

Joaquín comenta a sus amigos que quiere volver a “cultivar mis primeros amores literarios: los del teatro” (p. 15). Está “ganoso de aportar un esfuerzo de mi espíritu a una obra de interés común” (p. 15). Diego abre el interrogante: qué debe entenderse por “interés común” (p. 15). La discusión irá desgranando una constelación de conceptos poéticos teatrales con los que ese término se irá desambiguando.

Si Joaquín (como expresa Peña en la mencionada dedicatoria) tiene por modelo vivo a Joaquín Castellanos, el trío Joaquín-Diego-Lucas constituye el *alter ego* coral del mismo Peña, tanto en materia teatral como política. En la forma en que se complementan en la pragmática del diálogo, Joaquín-Diego-Lucas aúnan la función de personaje-delegado (el que explicita la tesis en el drama moderno). En sentido contrario, Julián vale como anti-delegado: su rechazo de la política y su exaltación del hedonismo materialista (incluida su referencia a Fausto y su pacto con el Diablo, pp. 19-20) sirven por contraste para dar más fuerza y relevancia al proyecto poético-político de Joaquín. Cuando Lucas opone maniqueamente los términos “conspirador o literato”, es decir, política y arte, Peña se vale de la palabra de Julián como anti-delegado, quien al mismo tiempo impugna y hace visible la inseparable identificación de ambas esferas:

LUCAS: ¿En qué quedamos? ¿Conspirador o literato?

JULIÁN: No es tan grande la distancia. Pero en Joaquín están más cerca que en ningún otro esos dos roles. (A Joaquín.) ¡Incorregible! ¡Que así gastes tus energías! (p. 19)

En boca del anti-delegado, las acusaciones de “lirismo” e “infantilidad” (p. 19), de “gravedad” y “utopía” (p. 20) de Julián contra Joaquín, adquieren valor y refuerzan el retrato positivo del segundo.

Joaquín revela que quiere escribir una “comedia política” (p. 19). Considera que el compromiso de los jóvenes es “luchar” (p. 25) para generar transformaciones sociales y que “entre otros factores a utilizar [al servicio de la lucha] está el teatro” (p. 25). Como señalamos antes, Diego sintetiza la propuesta: concebir “el teatro como factor político” (p. 25), y Lucas invoca la tradición clásica, cuyo antecedente prestigia el proyecto: “Ya Aristófanes puso sus comedias en esa dirección” (p. 25). Joaquín entiende lo político como lo colectivo o comunitario, lo social, lo nacional (de allí su deseo de contribuir al “interés común”, p. 15). Caracteriza así el teatro como un “enorme reflector” (p. 25), un instrumento para iluminar y ver mejor algo externo a él (la realidad, la sociedad, la ciudad, el país), pero también espejo (el teatro como reflejo de la realidad).

En intertexto con el prólogo dramático de *El gran galeoto* de Echegaray (Dubatti, 1994), Joaquín dramaturgo imagina la novedad de un teatro que no se concentra en un personaje individual sino colectivo, en un personaje “grupo” (p. 26), que expresa en su caso la visión de la compleja convivencia e interacción de múltiples sectores sociales. Efectivamente Peña construye en *Próspera* esa grupalidad, que no debe confundirse con polifonía (se trata de un texto, al mismo tiempo que coral, definitivamente monológico, con una nítida justicia poética en virtud de la tesis).¹³ El teatro convencionalizado es un “reflector” que “transporta” un solo “rayo luminoso” (p. 25), en cambio un teatro nuevo debe expresar según Joaquín su superación de lo individual:

JOAQUÍN: ¿Por qué ha de presentarnos tan solo la enseñanza sobre un carácter, una pasión, un vicio? ¿Qué obtenemos con que se utilice su luz para alumbrar únicamente la trama de un adulterio o señalar una deformidad moral o la escena de una congoja, remedo de un alma que gimió de veras? (p. 25)

Aprovecha para cuestionar el romanticismo, su exacerbada voluntad de producir efecto en el espectador a través del dandismo emocional (Russell Sebold, 1983) y su artificiosidad (los diálogos en verso, las situaciones estereotipadas), aquellas que el mismo Peña practicó en sus dos obras anteriores veinte años atrás:

Ya estoy cansado de que se tome el teatro como un mero instrumento de emociones buscadas artificialmente. (p. 26)

A continuación Joaquín propone una forma de desplazar críticamente ese estado del teatro y generar innovación:

JOAQUÍN: ¡No quiero el rayo, quiero el haz! Anhele á [sic] que el teatro me muestre una sociedad en masa y tal cual es. Quiero ver hasta ciudades en la escena, sí, por medio del simbolismo de sus personajes. Conocer por ellos las virtudes, las desgracias, los errores, los delitos, la nobleza, el destino de todo un pueblo.

Una obra que en cualquier momento de su representación cause la impresión de la verdad del lugar y del momento que la informan, como un cinematógrafo aumentado con el color, el acento, la vida de los personajes y la escena que reflejan! [...]

Y además: ¿por qué no ensayar la traslación de la vida real en unión con la ficticia, en forma tan sincera y tan sencilla que resulte imperceptible la línea que las separa? ¡Y todo esto con el fin fundamental de utilizar el teatro como factor político, es decir, como fuerza de la sociedad! (p. 26)

Lucas pone en duda la factibilidad del planteo: cree que la propuesta no resultará porque “al arte de la naturaleza hay que agregarle un átomo de la imaginación [...] Temo que el exceso de verdad le quite

¹³ Véase al respecto nuestro análisis en Dubatti 2024a.

mérito. ¡Transportar el mundo tal como es!” (p. 27). Sin embargo, Joaquín ratifica esa observación: “¡Sí, tal cual es!” (p. 27). Joaquín confía en que el arte puede someter sus reglas a las del régimen empírico, contra el principio aristotélico de diferencia entre el arte y la vida (*Poética*, cap. IX) y en adhesión a la concepción que Darío Villanueva ha calificado como “realismo genético” (2004, p. 43).

Lucas realiza entonces una recapitulación de las ideas, con la consecuente aprobación de la propuesta innovadora de Joaquín, que resume en tres afirmaciones principales:

Utilizar elementos simbólicos para mostrar colectividades: que no pudiendo transportar montones, se escojan y exhiban unidades representativas, de tendencias, de pasiones distintas; sí, lo concibo, aunque sin la precisión clara de los hechos materiales. (p. 27)

[...]

Que se entremezcle lo imaginario y lo real, el ser ideado y el que vive, también es posible y acaso resulte una verdadera novedad en tu comedia... (p. 27)

[...]

Que se conduzca este pensamiento á un fin determinado, en este caso, á un fin político o social; también acepto... (p. 27)

Pero Lucas plantea un “temor”, nuevo reparo que se resuelve propositivamente por la aceptación de la estructura dramática tradicional, sometiendo la innovación a los límites de la continuidad histórica:

LUCAS: [El temor consiste] en que la exclusiva presentación de aquellos elementos, aun combinados, no dé por consecuencia la creación teatral. ¿Saldrá de todo ello el drama ó la comedia que el palco escénico requiere? He ahí la dificultad, o, por lo menos, la duda que me asalta.

DIEGO: ¿Pero ha de ser siempre necesaria la trama, el nudo, la solución, para que haya asunto teatral?

LUCAS: ¡Ah, querido! Para mí una obra teatral es como un organismo y aquéllas son sus partes. ¿Le falta una? Lo mutilas: no hay asunto.

DIEGO: Según eso, ¿habremos de someternos al viejo molde en todo?

LUCAS: En todo. Pero, ¿intentará Joaquín escribir una obra teatral sin esos elementos? Yo exijo aún la catástrofe para que el asunto me interese.

JOAQUÍN: ¡Pues habrá catástrofe! (p. 28)

La observación de Lucas es atinada, se aproxima a la dimensión del realismo que Villanueva llama “formal” (2004, p. 68). El realismo genético sería imposible en el teatro si no se lo modelizara con un realismo formal. La modernización poética implica renovación de ciertos aspectos y permanencia de otros.

Finalmente, Lucas pregunta por los materiales que modelará Joaquín dramáticamente: “¿Y de dónde sacarás tus componentes?” (p. 28). Inspirado por un estímulo que proviene de la realidad inmediata (Pedro Antonio, su padre, le recuerda que está pendiente la asistencia a la reunión de Próspera), Joaquín determina su primer campo de observación y análisis social: “¡Precisamente! ¡De casa de mi tía [sacaré mis componentes]! ¡Sí! ¡A lo de Próspera: á buscar allí los primeros personajes!” (p. 29).

Las operaciones de observación del dramaturgo y su escritura del drama se invisibilizan, se vuelven implícitas, y su referencia sólo reaparecerá en el cierre de la pieza (Acto III, pp. 106-108), lo que refuerza –con inteligencia compositiva de Peña, creemos– el efecto realista: estamos leyendo/viendo en escena la obra escrita por Joaquín como dispositivo de análisis de la sociedad contemporánea. Con acierto estructural Peña vuelve a reunir al final del Acto III a Joaquín, Diego, Lucas y Julián, y se establece un enlace de referencialidad interna: Julián evoca la reunión del “Prólogo”, realizada un mes antes (p. 106). Es el procedimiento de cohesión interna conocido entre los dramaturgos como *book holder* (la relación entre la apertura y el cierre del drama, retomar al final aquello con lo que se abrió), que emplea Ibsen en *Una casa de muñecas*.¹⁴

Julián, ya enfermo avanzado de tuberculosis, reconoce “con honda pena” que perdió la apuesta (el “duelo”, como él lo llama, Acto I, p. 22, y Acto III, p. 107) y que “su tesis [la de Joaquín, Diego y Lucas] se encuentra confirmada” (p. 107). La transformación de Julián reafirma el valor del “espíritu”, el “lirismo” y los “ideales” sobre el placer materialista: “Los que luchan no son los que perecen antes, sino los que gozamos” (p. 107). Julián retoma además el tema de la escritura de la “comedia”, que le permite a Peña abrir y cerrar equilibradamente con metapoética. Incluye en ese momento una nueva afirmación metateatral relevante:

JULIÁN: Sí, tienes razón, ¡no es de buen gusto hablar de cosas tristes! ¿Y tu comedia, Joaquín?

JOAQUÍN: ¡Ah, mi comedia! ¡Ahí va! ¡Qué sé yo! ¡Como que no soy solo el autor!

JULIÁN: ¿Y quiénes más?

JOAQUÍN: El tiempo... la sociedad... los sucesos... todos...

JULIÁN: ¿Y qué te falta para concluirla? (*Con intención.*) ¿La muerte de alguno?

JOAQUÍN: No, hombre, no. (*Don Pedro Antonio entra agitado.*) ¡Un acontecimiento feliz! (pp. 107-108)

¹⁴ Analizamos este aspecto de la poética de Ibsen en nuestra edición de *Una casa de muñecas* (2006).

Aunque no nombra explícitamente el drama realista de tesis, ni sus correspondientes modelos europeos (Henrik Ibsen, Émile Zola, August Strindberg, Hermann Sudermann, entre otros muchos), la metapoética interna reenvía, tanto en los procedimientos como en el trabajo y la concepción, a la poética abstracta del drama moderno (Dubatti, 2009 y 2024a), así como exalta su impulso modernizador.

Se trata de la concepción de un teatro útil, ancilar, al servicio del “interés común”, que tematiza sectores, tendencias y problemas comunitarios (la “cosa pública”, lo republicano) y busca generar conciencia y conocimiento sobre la contemporaneidad para producir cambios a futuro. Este teatro útil cumple con la función primordial del drama moderno: la crítica al *statu quo* hacia una sociedad mejor. A través de los personajes-delegados (quienes explicitan la tesis) se exponen las nuevas ideas (sobre el teatro, la política y la sociedad).

El “teatro como factor político” (p. 25), “como fuerza de la sociedad” (p. 26), debe servir a las transformaciones políticas, sociales y artísticas. El teatro es herramienta de “lucha” (p. 25). La tesis de *Próspera* impulsa la emergencia de un nuevo país y un cambio histórico, dirigido por “hombres nuevos” y una “moral nueva” (p. 109), con la alianza de los jóvenes, los obreros y los estudiantes, que deje atrás los usos corruptos del conservadurismo y favorezca el reformismo político liberal. Así Peña sostiene que el teatro debe ser ancilar a una causa que lo excede, al mismo tiempo que lo involucra y le otorga una militancia y un sentido.

Esta visión del teatro es complementaria con la que expresa Pedro Antonio (el otro personaje positivo y delegado de este drama) sobre la política. En oposición a la resignación religiosa de Modesta (“[...] tomemos el mundo como Dios lo ha hecho”, p. 10), su marido propone una concepción moderna del cambio contra el *statu quo*: “¿Por qué no ha de ser el mundo como el hombre quiera hacerlo, y no como se lo entregan?” (p. 10). Más adelante Pedro Antonio (en oposición de caracteres/cosmovisiones con el Ministro, en un diálogo que recuerda la confrontación del Dr. Stockmann y su hermano intendente en *Un enemigo del pueblo*) exalta la militancia como herramienta de progreso: “¡Lucha es vida! ¡La lucha depura, renueva, cambia! ¡Venga la lucha!” (p. 71).

Peña pone en boca del trío una teoría del realismo. En tanto “enorme reflector” (p. 25), el teatro es “reflejo” de la realidad a la par que instrumento (como una lupa, un microscopio o un telescopio en un laboratorio) que ilumina la realidad para verla mejor. “Anhelo á que el teatro me muestre una sociedad en masa y tal cual es” (p. 26), sostiene Joaquín. Peña favorece una concepción objetivista moderna de la realidad natural y social, fundamento del nuevo drama: la realidad existe, puede ser observada y analizada, se pueden predicar conocimientos sobre su entidad (enunciar “tesis”, pensamientos nuevos contra el *statu quo* y la doxa) y, a través de estos conocimientos aplicados a la acción, se puede cambiar la realidad hacia un futuro social mejor. Como afirma la concepción del drama moderno, el arte y en

particular el teatro tienen la capacidad de llevar a la *poíesis* el régimen empírico de la realidad: “¡Transportar el mundo [al arte/al teatro] tal como es!” (p. 27).

Los amigos abogan por el efecto de real, la ilusión de contigüidad entre el mundo social real y el mundo poético del drama, la identificación entre verosimilitud y verdad: imaginan un teatro que, como *Próspera*, busca causar “la impresión de la verdad del lugar y del momento que la informan, como un cinematógrafo aumentado con el color, el acento, la vida de los personajes y la escena que reflejan” (p. 26). Proponen “ensayar la traslación de la vida real en unión con la ficticia, en forma tan sincera y tan sencilla que resulte imperceptible la línea que las separa” (p. 26). De esta manera el dramaturgo moderno tiene el estatus de un observador, estudioso y analista social, que no involucra ni exhibe patéticamente sus emociones (a la manera del romanticismo) y se provee un método fundado en la ciencia y el estudio (de allí la afinidad con los “estudiantes” y la valorización de una nueva Universidad), que lee y se documenta, aprovecha el principio de colaboración propio de la ciencia (hace suyos los saberes de otros investigadores y científicos y los lleva ancilarmente al teatro). Ese principio de observación y documentación, la prioridad de lo que aparece en la naturaleza y en la sociedad (por sobre la intuición y la emoción del genio), hacen que Joaquín sostenga que su modelo de composición dramática es “Dios” (p. 22), la Naturaleza, y que él no es el único autor de su obra: “JOAQUÍN: ¡Como que no soy solo el autor! JULIÁN: ¿Y quiénes más? JOAQUÍN: El tiempo... la sociedad... los sucesos... todos...” (p. 107). Joaquín escribe lo que la naturaleza, la sociedad y los acontecimientos reales le dictan. Por eso no sabe cómo terminará su obra: está a la espera de acontecimientos reales en cuya observación basarse (p. 108). Estamos ante una formulación precursora de la concepción canónica del drama moderno: llevar a escena la sociedad real contemporánea (p. 7) para conocerla mejor, producir conocimiento sobre ella y transformarla al servicio del “progreso social” (p. 58); que el drama y la escena mimeticen el régimen empírico de la realidad, generando la “impresión” realista de contigüidad e identificación entre ambas esferas; que el espectador (enseguida volveremos sobre este ángulo de la poética) reconozca en escena su mundo contemporáneo y adquiera en el teatro nuevos saberes para luego llevarlos a una acción social transformadora. Todo esto celebrado como innovación superadora del romanticismo, el criollismo, el sainete y el género chico, etc. Modernización, pero dentro de la tradición dramática, ya que el nuevo drama se valdrá de los mismos elementos compositivos (el “viejo molde en todo”, p. 28) que provienen de la historia dramática y escénica: “la trama, el nudo, la solución, [...] asunto teatral, [...] la catástrofe” (p. 28), procedimientos conocidos pero dotados de una nueva función.

En Dubatti (1994) señalamos que la inclusión de la poética explícita en *Próspera* proviene de su relación intertextual con *El gran galeoto*, de José Echegaray, referente del romanticismo tardío en verso. Creemos haber fundamentado en aquel análisis textual esa vinculación (fundada en aspectos temático,

morfológico, composicional, léxico). Pero hay que detenerse también en la política de la diferencia (Dubatti, 2018-2019) que Peña implementa en su nueva poética. En *Próspera* la metapoética no pone en primer plano el artificio auto-referencial en sí (como lo hace Echegaray, 1943, quien valora la condición de artificio de la dramaturgia y evidencia esa artificiosidad especialmente en el uso del verso y de las convenciones románticas), sino que lo versosimiliza como un medio desde el realismo: Peña quiere mostrar cómo trabaja un nuevo dramaturgo-observador, cuáles son sus ideas innovadoras al servicio de una forma de practicar y concebir el teatro para la necesaria modernización. Echegaray apunta a la celebración romántica del genio del artista; Peña, a su capacidad de observación y análisis social. Echegaray sorprende con la estructura de su drama en verso, que despliega una compleja historia de amor protagonizada por Ernesto y Teodora; Peña, con el sentido político y social del drama (que desdibuja el protagonismo de un personaje en virtud de la coralidad social) y con su ancilaridad política, al servicio de la lucha transformadora y el progreso de la Argentina. Echegaray profundiza subjetivamente en las pasiones y en su exhibición emocional; Peña se centra más objetivamente en las tendencias y sectores que surgen de la observación natural y social.

En suma, Echegaray y Peña comparten el procedimiento auto-referencial, pero lo insertan en poéticas, historias, concepciones e intencionalidades diferentes.

Poética explícita externa

Observemos ahora las principales ideas teatrales expuestas en la metapoética externa del metatexto “*Próspera*: personajes, caracteres y propósitos”.¹⁵

Aquí Peña explicita un gesto fundamental de la modernización: “la sociedad que estudio” (p. III), afirma. Expone así el estatus del dramaturgo-observador, documentado, estudioso (recordemos el vínculo de Peña con la Universidad, egresado de la UBA y desde 1899 docente universitario, a su vez la relación de Joaquín con los estudiantes y la Universidad), que analiza la sociedad y lleva a sus obras los resultados de ese análisis, que se documenta, con la finalidad de ver mejor la sociedad y transformarla a futuro. Que a través de estas “notas” auto-reflexiona sobre su tarea (filosofía de la praxis artística) y comunica su sentido.

Ese “estudio” de la naturaleza (como señalamos antes al analizar la metapoética interna) y de la sociedad que caracteriza al nuevo dramaturgo hace que en la historia de *Próspera* la causalidad de los

¹⁵ Las citas del metatexto corresponden no a la publicación en *La Nación* (16 de setiembre de 1903) sino a su edición en el volumen *Próspera* de 1903 (donde aparece con numeración separada, en romanos, pp. I-IV).

acontecimientos se justifique y respalde en conocimientos científicos, leyes y fenómenos objetivos y no en la arbitrariedad de la imaginación del artista:

Como todo lo débil, [Julián] cae: liquidación tranquila, no trágica, como que es impuesta por la naturaleza como enseñanza, no arrebatado de comediógrafo. (p. I)

Hijo de padres de tradición, la ley de la herencia conserva en él vigorosas similitudes, realizadas por su calidad intelectual. (p. II)

La naturaleza enseña y hay que saber escucharla. Lo mismo corresponde a la sociedad. La “ley de la herencia” abre el intertexto científico positivista. En ese “estudio” se suma, insistimos, junto a la función del dramaturgo, la exhibición de su condición de docente universitario e historiador (ese mismo año 1903 Peña viene de dar el ciclo de conferencias que constituirán su libro sobre Facundo Quiroga, publicado en 1906).

Por otra parte, al referirse a la sinergia entre obreros y estudiantes, Peña afirma: “Su unión no es una utopía: es un voto y queda formulado” (p. IV). Expresa así su deseo y su apoyo a un fenómeno histórico que empieza a manifestarse y que considera se consolidará en el futuro. De la misma manera, asevera sobre la exclamación “¡Hombres nuevos!” (p. III, en referencia a p. 109) de Joaquín: “Su grito es un augurio inflexible y fatal, que el encorvado Tiempo pone en sus labios” (p. III). Peña expresa una confianza absoluta en la inexorabilidad de la transformación histórica, valorizada como progreso. Este aspecto del metatexto se relaciona con la voluntad de futuridad del drama moderno.

Como lo advierte desde el título, Peña caracteriza en detalle a aquellos personajes que considera más relevantes (Próspera, sus hijos Clara y Julián; Modesta, su esposo Pedro Antonio y su hijo Joaquín) y a alguno “accesorio” (p. III: Doña Rita, El Barón). Distingue además entre “personajes” y “caracteres” (p. I). Acaso estos últimos en referencia a los “Obreros-Estudiantes” (p. IV), personajes-masa, sin nombre ni historia personal. O tal vez, en un sentido más arcaico del término “carácter”, refiera a su identificación con un rasgo que supera lo individual y permite el reconocimiento de un sector social.¹⁶ En esta acepción, todos los personajes de *Próspera* serían simultáneamente caracteres, como enseguida veremos.

De los personajes principales le interesa ampliar su “retrato moral” (p. II) y al mismo tiempo, como el trío Joaquín-Diego-Lucas en el “Prólogo” (quienes especulan sobre el personaje “grupo”, o al “haz” del

¹⁶ Patrice Pavis apunta: “El carácter es una reconstitución y una profundización de las propiedades de un medio o una época” (1998, p. 63). También carácter designa ese rasgo general, no individual, que promueve en el espectador la identificación (social, preferiría Peña): “El carácter es, a menudo, un personaje con el que nos identificamos forzosamente” (Pavis, *ibid.*) Tal vez Peña piensa el carácter como aquel rasgo del personaje que nos permite identificar su representación de un sector o agente social.

reflector que simultáneamente proyecta muchos rayos), Peña pone el acento repetidas veces en que otorga a sus personajes una dimensión compositiva que los excede como individuos. Podemos reconocer dos tipos de modalidad en la representación de esa colectividad o conexión con la “vía pública” (p. II) que excede lo personal: el “símbolo” y la “tendencia”. En cuanto a la primera, Peña señala:

Próspera es un símbolo que resume épocas diversas, faces contrarias de un estado social. (p. I)

[Modesta] es depositaria de hábitos y afectos que el cosmopolitismo y otras causas secundarias van borrando de la mujer de nuestra alta sociedad. Ella también es un símbolo de otra rama de la familia argentina. (p. II)

[...] Próspera es la ciudad capital de la República; [...] Modesta [es] una provincia (p. IV).

No se trata de concebir a Próspera y su hermana como abstracciones personificadas de la ciudad y de la provincia (a la manera de la alegoría medieval), sino de reconocer en su composición un ingrediente o una clave de análisis intelectual que identifica dos modos de estar en el mundo: las oposiciones capital nacional / provincia; ciudad / pueblo; cosmopolitismo / tradicionalismo; progreso / tradición; fastuosidad / sencillez; vanidad / humildad; ejercicio del poder / serenidad; frivolidad / modestia; mentira o “tartufería” (p. II) / verdad; artificiosidad / autenticidad; exceso / medida. Ese intelectualismo suele estar presente en las tesis del drama moderno, una poética que progresivamente tenderá en algunos autores (por ejemplo, August Strindberg, con *La Señorita Julia*, como lo expresa en su prólogo de 1888; o Anton Chejov, con su apertura hacia un minimalismo) a la búsqueda de un realismo cada vez más “real” y menos intelectual, más fundado en la observación empírica y menos abstracto. El esquema intelectual implica en Peña, además, un posicionamiento de valores, un mapa axiológico: hay en *Próspera* una positivización de Modesta y su familia, así como un rechazo del “mundo artificial, pueril, de las grandes vanidades” (p. 11) de Próspera y los suyos. La visión federalista de Peña cuestiona los comportamientos urbanos metropolitanos en Próspera, Clara y Julián y por justicia poética generará cambios en ellos (se los verá muy diferentes en el Acto III). En homenaje a sus orígenes familiares y políticos (más cercanos al conservadurismo) en Santa Fe, Peña promueve un rescate del valor de la tradición provinciana (en una línea complementaria a la de su coetáneo Joaquín V. González, *La tradición nacional*).

Es destacable que Peña pide a la actriz, y por extensión a todo el elenco, que tengan en cuenta esta dimensión simbólica (y cómo hacerlo) cuando compongan sus personajes: “La artista, pues, interpretará la intención humana del personaje y el vago sentido de la entidad representada” (p. I). Al respecto, el “vago sentido” expresa que se trata solo de un código interno orientador, no de una representación explícita, ni codificada ni rígida. El símbolo debe ser sutil, guiar a grandes rasgos la producción de sentido y su interpretación, y aclarar el sentido de su personaje a los actores. Las actrices que encarnen a Próspera y Modesta deberán tener en cuenta esta observación: cómo se vive en la ciudad y cómo en la

provincia, y cómo esas cosmovisiones articulan sus acciones. Insistimos: Peña no impone una estructura mecánica *a priori* de alegorías (de cada personaje en sí y conectados entre sí como cadena de alegorías). Lo alegórico no establece sistema poético en el diseño de la historia de *Próspera*; Peña propone lo simbólico, más opaco, abierto, sugestivo.

El segundo tipo corresponde a la “tendencia”, como explicita Peña: aparte de los personaje-símbolo, los “demás personajes indican tendencias en el estado social actual” (p. IV). Se trata de sectores políticos o sociales de influencia representados por los personajes. En el caso de Pedro Antonio y Joaquín, exceden su individualidad porque encarnan la “tendencia” de sus respectivas generaciones:

[Pedro Antonio es] vigoroso temple, resto de una generación que se va; de aquella generación á lo Vélez, que podríamos designar con esta frase: ¡*Sarmientesca*! (p. II)

Él [Joaquín] es él, y á la vez su propia generación (p. III).

Por otro lado, Peña identifica en estas tendencias “faces” o “fuerzas” sociales presentes en los personajes por su pertenencia y motivaciones:

[Doña Rita es] otra faz característica de la sociedad que estudio. (p. III)

Me valgo del Barón para protestar, en el tono que la comedia permite, de esta desviación de nuestro régimen republicano, que tan deplorables transgresiones puede ocasionar en el alma popular. (p. III)

¿Cómo prescindir de los obreros y de los estudiantes, de estas dos fuerzas que se forjan en estos momentos en los talleres y en las facultades universitarias? (p. IV)

Si nos detenemos a pensar en los “propósitos” (término que se enuncia en el título del metatexto, p. I) explicitados, tanto de *Próspera* como de la escritura de este ensayo, Peña articula varios:

- orientar al lector y al espectador en la producción de sentido y la interpretación de los personajes (por ejemplo, cuando revela el valor simbólico de *Próspera* y *Modesta*), así como de algunos acontecimientos (la enfermedad y próxima muerte de Julián, el casamiento de los primos Clara y Joaquín);
- garantizar que se establezca la conexión entre mundo representado ficcional y la sociedad argentina real (a través de la aclaración del vínculo de los personajes con “símbolos”, “tendencias”, “fuerzas”, “faces” de la vida social), especialmente en su “estado actual” (p. III), “el estado social actual” (p. IV) o la contemporaneidad (Peña establece claramente al final de la tabla de personajes las coordenadas territoriales e históricas del drama: “La acción en Buenos Aires [...] Época contemporánea” (p. 7).
- diseñar el mapa de valores (dónde está el bien, dónde el mal) y su consecuente justicia poética (distribuir premios y castigos), por ejemplo, la perspectiva federalista por la que en el castigo a *Próspera* se cuestiona a la capital y en el elogio a *Modesta* se rescata el aporte de las provincias a la vida nacional;

- remarcar la tesis del drama: la necesidad del cambio histórico y de “hombres nuevos” (p. III) como motores de ese cambio;
- celebrar la articulación intelectual entre política y arte/teatro, entre espíritu / pensamiento y acción (en la figura de Joaquín y la “belleza interna de los soñadores útiles”; “A la inversa de Julián, su primo, Joaquín vence porque es el pensamiento”, p. III);
- perfilar, dentro de su reformismo progresista, un sutil clasismo anti-inmigratorio (“Con esta unión [de los primos Clara-Joaquín] intento demostrar que no son necesarios los entroncamientos de la familia argentina en elementos adventicios”, p. III, incluso avalando el incesto);
- hacer un “voto” (reformista) por la unión política de obreros y universitarios (p. IV).

Hay que llamar la atención, además, sobre lo no-dicho en este metatexto: Peña evita hacer referencia, de manera directa o indirecta, al perfil satírico del texto con el que ataca, entre otros, al presidente Julio A. Roca y al banquero Ernesto Tornquist. Confía evidentemente en los saberes y la complicidad del público, y efectivamente ese aspecto fue claramente identificado por la crítica y los espectadores (Bosch, 1969 [1929], pp. 177-178).

Metapoética interna y externa no se contradicen, se complementan y superponen e iluminan mutuamente. Advertimos, además, coherencia entre la poética (el modo de construir dramáticamente, que analizamos en Dubatti, 2024a) y la metapoética (el modo de pensar el modo de construir dramáticamente).

Peña lleva adelante una modernización efectiva, pero en tensión con los hábitos del público real y resistida por críticos y teatristas. Bosch recuerda que la compañía de Carmen Cobeña realizó apenas cinco funciones, y solo la primera a sala llena (1969 [1929], p. 172). Cuando al año siguiente, en el Apolo, la compañía de José J. Podestá presentó una nueva versión, se le hicieron cambios importantes que preservaron la poética de modernización solo parcialmente:

El doctor David Peña, comprendiendo los inconvenientes de que adolecía su obra Próspera, como crítica política y como factura teatral, la reformó, haciéndole supresiones, alteraciones y correcciones que la vida de las tablas le habían sugerido, y las observaciones de la crónica periodística y las del público. (Bosch, 1969 [1929], p. 176)

Entre los cambios más relevantes apuntados por Bosch se cuentan: supresión del “Prólogo”; nuevo final (“[...] terminaba ahora con una arenga que Joaquín, el representante de la juventud y de la protesta popular, dirige al pueblo desde el balcón de la casa de Próspera, en la que retoma un discurso de Carlos Tejedor contra el presidente Roca” (Bosch, p. 177); supresión de los ataques a Ernesto Tornquist y Florencio Madero.

Pero lo cierto es que lo sustancial del drama realista de tesis y el efecto político, así como y la crítica a Roca y el conservadurismo a favor de un cambio histórico no se modificó. Bosch señala que, por las mejoras en la estructura del drama, lo político se potenció:

el resto de la obra había quedado igual, detalle más o menos. Su índole sociológico-política era la misma; censuraba a la sociedad argentina y sus gobiernos. (p. 177)

[Bosch cita que] *La Nación* de fecha febrero 26 de 1904 decía [...] “se nos antoja ahora la acción de Próspera más simple, más ceñida, más franca y concretamente política”. (p. 178)

Con su éxito de *Próspera* aumentó la influencia del doctor Peña en el Apolo. (p. 179)

En 1904 la poética de modernización impulsada por Peña con *Próspera* siguió abriéndose camino y esta vez, según parece, con mayor impacto. Profundizando el camino abierto por la poética de *Próspera*, antes de iniciar su ciclo de teatro histórico, Peña estrenará en el Apolo otro drama moderno canónico: *Inútil* (1904).

Espectador implícito

Hemos estudiado el espectador implícito o espectador-modelo del drama moderno rioplatense de principios de siglo en nuestros análisis de *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso, *Marco Severi* (1904) de Roberto J. Payró, *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907) de Florencio Sánchez. En esta misma línea observaremos el funcionamiento de la poética y la metapoética (interna y externa) de *Próspera*.¹⁷

En el caso de Peña, la poética explícita de *Próspera* no multiplica observaciones sobre el espectador. Debemos indagar en el diseño implícito del espectador-modelo.

Por su trabajo con la poética realista, Peña construye un espectador implícito moderno que colabora fenomenológicamente en la constitución¹⁸ del realismo intencional o voluntario, que según Darío Villanueva (2004) se complementa *sine qua non* con las otras dos dimensiones del realismo ya mencionadas: la genética y la formal.

¹⁷ Para la noción teórica de espectador implícito o espectador-modelo, y su diferenciación de los conceptos de espectador real, histórico, explícito, abstracto, representado y voluntario, enmarcada en los Estudios Comparados de Expectación Teatral, remitimos a Dubatti, 2023.

¹⁸ Tomamos para la expectación el término “constitución” de Edmund Husserl (a través del análisis de Adolfo Carpio, 1995), en tanto la fenomenología es constitutiva: constituir no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetividad.

Se trata de un nuevo espectador (o lector de teatro) que acepta la convención realista, identifica verosimilitud y verdad, y establece una ilusión de contigüidad entre mundo poético representado y mundo social empírico. Se trata de un espectador que reconoce en la ficción la representación de su realidad social, que acepta que la pieza habla de su mundo, que puede decodificar las referencias satíricas porque conoce su sociedad, que tiene la capacidad de conectar a los “personajes” y los “caracteres” con “símbolos” y “tendencias” que superan lo individual, reconociendo en sí mismo por identificación que también su vida está integrada a la sociedad y excede lo individual. Un espectador que reconoce la representación coral de la sociedad en el “haz” del teatro-“reflector”, que ilumina y refleja el mundo real. Un espectador que comparte la concepción objetivista del drama moderno en sus principales bases: acepta que la realidad existe, que el arte puede representar la dinámica singular del régimen empírico, que el arte puede realizar predicaciones (tesis) sobre la realidad que permitan comprenderla y conocerla mejor, que el arte puede ser una herramienta para modificar y mejorar la sociedad, cuestionar el *statu quo* y ejercer crítica sobre el estado actual de las cosa pública y privada. Dos corolarios: que arte y política van asociados, y por lo tanto lo nuevo los atraviesa en su conjunto; que el desarrollo del arte (nacional) está vinculado al desarrollo del país.

En tanto drama de tesis, el drama moderno diseña un espectador-modelo ávido por informarse sobre el mundo en el que vive y que valora y espera los aportes a la sociedad de la ciencia y la universidad (ya no de la religión), a través de la observación y la comprobación, el conocimiento metódico y la objetividad. Esos nuevos saberes permiten comprender, analizar, criticar, dominar y transformar el mundo contemporáneo y proyectarse hacia el futuro. Criticar el *statu quo*, en alianza con la modernización y el progreso. La tesis de *Próspera* (la necesidad de motorizar el cambio histórico a través de “hombres nuevos” y de una “moral nueva” que impulsen una transformación social) se complementa con un espectador filo-reformista (que coincide en lo general con el posicionamiento político y laico de Peña). Un espectador que acepta que la Argentina necesita cuestionar su estado actual y superarlo. Pero que, a la par, valora la tradición y los valores encarnados por la provincia frente al cosmopolitismo, en un protonacionalismo.

Se trata de un espectador-alumno en un nuevo teatro-escuela, espectador que coloca al artista en el lugar de maestro y que implícitamente acepta su guía; un espectador que racional, laica, reflexivamente, puede leer, comprender y memorizar la tesis, y que luego de la función se la lleva “a casa” y hace algo existencialmente con ella en la transformación de su vida y de la comunidad. *Próspera* afirma implícitamente que se va al teatro para formarse: para reconocer y adquirir una cartografía de valores, para trabajar sobre una razón ética respecto de qué se debe y qué no se debe hacer en el mundo contemporáneo. El artista-maestro se ha formado y en su ilustración opera como mediador de científicos,

universitarios, profesionales, filósofos, intelectuales (cuando él mismo no lo es). *Próspera* diseña un espectador que valora lo nuevo, tanto en la política y lo social como en la cultura y la poética teatral. Hombres nuevos, moral nueva, nuevo teatro. Nuevo país. Espectador crítico, que somete el texto a un estatus de contingencia, no de inexorabilidad, y puede tomarlo como punto de partida para la indispensable discusión y el cuestionamiento, la adhesión o el rechazo. En consecuencia, el ejercicio crítico, también, como aprendizaje, como transmisión de una actitud frente al mundo a favor de la transformación histórica.

En suma, *Próspera* elabora un espectador implícito imbuido por los valores de la Modernidad: voluntad de igualdad social, laicización y antropocentrismo, positivización de lo nuevo como cuestionamiento y superación crítica de lo anterior, progreso y transformación social, confianza en el efectivo control y dominio de la realidad a través del conocimiento y los saberes, racionalismo y cientificismo, relato de totalización, protagonismo de la burguesía, véase Dubatti, 2009). El espectador-modelo del drama moderno está atravesado por un grado de abstracción o intelectualismo en virtud de la utopía moderna. Por otra parte, en el caso particular de la micropoética de *Próspera*, su espectador implícito asume a Peña como guía y se identifica con su visión liberal laica filoprogresista moderada por el equilibrio con la tradición.

Este diseño moderno se diferencia del que construyen en el teatro convencionalizado el romanticismo, el criollismo, el sainete criollo, etc.

Por supuesto, no necesariamente coincide con el espectador real o el histórico (Dubatti, 2023) que se sentó en las butacas del Teatro San Martín o del Apolo para ver *Próspera*, o que leyó el drama en formato libro.

A manera de conclusión, consideramos con estas observaciones que *Próspera*, tanto por su poética y su metapoética (interna y externa), como por el diseño de un nuevo espectador implícito, constituye un hito relevante en los procesos de modernización de la dramaturgia y el pensamiento teatral en Buenos Aires. Junto a otros textos dramáticos y espectáculos: *Lo irreparable* (1902-1903) de Héctor Quesada, *Jesús Nazareno* (1902) y *Caín* (1903) de Enrique García Velloso, *El gringo* (1903) de Otto Miguel Cione, *M'hijo el doctor* (1903) de Florencio Sánchez, *Alma vieja* (1903) de Alfredo Méndez Caldeira, *El dominador* (1903) de José León Pagano, *Próspera* es puntal de una renovación profunda que irá consolidándose en los años siguientes.

Bibliografía primaria

Bibliografía de David Peña:

Caillet-Bois, Ricardo R. (1930). “Contribución a la bibliografía de David Peña”. *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, tomo 11, a. 9, n. 46 (octubre-diciembre). pp. 679-735. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Históricas. [consultado: 8/3/2025] Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires:
http://repositorioubi.sisbi.uba.ar/gsd/collect/bolravi3/index/assoc/bihaar_1/_n046-12.dir/bihaar_1_n046ap679infgr.pdf También: [bihaar_1_n046ap679infgr.pdf](http://repositorioubi.sisbi.uba.ar/gsd/collect/bolravi3/index/assoc/bihaar_1/_n046-12.dir/bihaar_1_n046ap679infgr.pdf)

Textos autobiográficos:

Peña, David. (1907). “Tentativas dramáticas. Autobiografía”. *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, a. IX, t. XXVI, pp. 471-486.

Peña, David. (1930). “Noticia autobiográfica”. *Nosotros*, a. 24, v. 68, N.º 251 (abril), pp. 108-110. [Reproduce nota publicada en *El Hogar*, 16 de junio de 1928.]

Bibliografía primaria (selección, por orden cronológico):

a) Teatro:

Peña, David. (1883). *¡Qué dirá la sociedad!... Drama de costumbres en tres actos y en verso*. Buenos Aires: Emilio de Mársico.¹⁹

Peña, David. (1885). *La lucha por la vida. Drama de costumbres en tres actos y en verso*. Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Encuadernación de Stiller & Laass.

Peña, David. (1883-1884). “Cartas a Carlos Fernández Shaw”. Biblioteca Fundación Juan March, Sección “La saga Fernández Shaw y el teatro lírico”: <https://www.march.es/es/coleccion/saga-fernandez-shaw-teatro-lirico/ficha/cartas-david-pena-carlos-fernandez-shaw--fshaw.363>

¹⁹ Cometta Manzoni observa: “[Esta edición de *¡Qué dirá la sociedad!...*] lleva una nota que dice: ‘Por la precipitación con que se dio este trabajo a la imprenta se ha incurrido en incorrecciones de consideración. En la nueva edición que se prepara para el viernes próximo, quedarán éstas salvadas’. La segunda edición es la que figura en la Biblioteca Nacional en el tomo de *Teatro Americano*. Años más tarde Peña corrigió considerablemente la obra y las correcciones las hizo sobre un ejemplar de la primera edición que para su lectura me ha facilitado su hijo, Luis Peña. Es un ejemplar encuadernado de 18 por 11 cms” (1937, nota 10, p. 68).

- Peña, David. (1903). *Próspera. Comedia en un prólogo y tres actos*. Buenos Aires: Editor e Impresor Adolfo Grau.
- Peña, David. (1903). “Fomento del teatro nacional (Causerie)”. *Ideas*, t. I, pp. 121-127.
- Peña, David. (1905). “Inútil...!”. *Diario Nuevo de la Tarde*, n. 270, martes 27 de junio, p. 6, col. 1-6; n. 271, miércoles 28 de junio, p. 6, col. 1-6; n. 272, viernes 30 de junio, p. 6, col. 1-6; n.º 275, martes 4 julio, p. 6, col. 1-6; n. 276, miércoles 5 de julio, p. 6, col. 1-6.
- Peña, David. (1905). “Magnaud, Drama en tres actos y en prosa”. *Diario Nuevo de la Tarde*, n. 282, miércoles 12 de julio, p. 6, col. 1-6; n. 283, jueves 13 de julio, p. 6, col. 1-6; n. 284, viernes 14 de julio, p. 6, col. 1-6; n. 285, sábado 15 de julio, p. 6, col. 1-6; n.º 286, lunes 17 de julio, p. 6, col. 1-6; n. 287, martes 18 de julio, p. 6, col. 1-6; n. 288, miércoles 19 de julio, p. 6, col. 1-6 y n. 289, jueves 20 de julio, p. 6, col. 1-6.
- Peña, David. (1911). *Dorrego*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos.
- Peña, David. (1912). *Facundo. Drama histórico en cuatro actos*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos.
- Peña, David. (1912). “Facundo. Drama histórico en cuatro actos”. *Atlántida*, t.V, pp. 410-438, y t. VI, pp. 111-126 y pp. 267-302.
- D [avid]. P [eña]. (1912). “Arte, Comité pro Ferruccio Garavaglia, El escultor Lovatelli, El teatro de Rosario Pino”. *Atlántida*, t. VI, pp. 434-444.
- [¿Peña, David?]. (1912). “Federico Mertens”. *Atlántida*, t. VI, pp. 319-320.
- D [avid]. P [eña]. (1912). “Arte, El teatro de los hermanos Álvarez Quintero, El teatro de la época de Shakespeare”. *Atlántida*, t. VII, pp. 136-141.
- D [avid]. P [eña]. (1912). “Arte, Clara della Guardia”. *Atlántida*, t. V I, pp. 127-131.
- [¿Peña, David?]. (1912). “[Nota preliminar a] Campoamor”. *Atlántida*, t. VII, p. 267.
- Peña, David. (1912). “Discurso [pronunciado en el Círculo Asturiano en la velada dedicada a Campoamor]”. *Atlántida*, t. VII, pp. 270-276.
- D [avid]. P [eña]. “Arte, Novelli en Shylock”. *Atlántida*, t. VII, pp. 310-313.
- Peña, David. (1913). “Un loco. Drama en tres actos y un prólogo”. *Atlántida*, tomo X, pp. 116-147, pp. 284-302 y pp. 433-455. Con una carta de Novelli a Peña desde Montevideo.
- [¿Peña, David?]. (1914). “Maria Velazco y Arias”. *Atlántida*, t. XIII, p. 158.

- Peña, David. (1917). *Liniers, síntesis de la Revolución de Mayo. Drama histórico en cuatro actos*. Buenos Aires: Ateneo Nacional. Incluye artículo de La Nación del 26 de octubre de 1916, carta de Peña a Ramón J. Cárcano donde le dedica la obra fechada el 20 de octubre de 1916 en Olivos y una carta de Antonio Dellepiane.
- Peña, David. (1918). “Facundo. Drama histórico en cuatro actos”. *Bambalinas*, a. I, n. 38, 21 de diciembre.
- Peña, David. (1919). “Dorrego. Drama histórico en cuatro actos”. *Bambalinas*, a. II, n. 75, 13 de septiembre.
- Peña, David. (1921). “Una mujer de teatro”. *Bambalinas*, a. IV, n. 169, 2 de julio.
- Peña, David. (1922). *Oscar Wilde*. Buenos Aires: Sociedad Editorial Argentina. Incluye prólogo de Mariano de Vedia y Mitre, pp. 7-20.
- Peña, David. (1924). “‘El teatro nacional es subalterno’, dice el Doctor David Peña”, *Crítica*, “Encuestas de Crítica: ¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”, lunes 28 de julio.
- Peña, David. (1925). “La madre del cardenal”. *Bambalinas*, a. VIII, n. 352, 3 de enero.
- Peña, David. (1925). “Alvear. Drama histórico en cinco actos”. *Bambalinas*, a. VIII, n. 362, 14 de marzo. Incluye carta dedicatoria a Carlos M. De Alvear.
- Peña, David. (1926). *El embrujo de Sevilla*. Buenos Aires: [s. e.]. Incluye carta a Carlos Reyles, fechada en abril 12 de 1926.
- Peña, David. (1926). “Ante la próxima temporada teatral, uno de los autores que estrenarán, el doctor David Peña, nos habla de sus producciones. *El embrujo de Sevilla* y Shakespeare en escena”. *La Razón*, a. XXI, n. 6178, viernes 5 de febrero, p. 5, col. 6-7.
- Peña, David. (1926). “Manifestaciones del doctor David Peña, sobre *El embrujo de Sevilla*. *La Razón*, año XXII, n. 6263, martes 4 de mayo, p. 6, col. 6-7.
- Peña, David. (1928). *Shakespeare. Drama en tres actos y seis cuadros*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso. Incluye prólogo de D. Peña.
- Peña, David. (1928). “Sueña el doctor David Peña con el teatro de las Repúblicas hispanoamericanas. Proyecto audaz aunque no utópico”. *La Razón*, a. XXIII, n. 6872, lunes 9 de enero, p. 7, col. 3-6.

Peña, David. (1964a). “Próspera”. En Luis Ordaz, ed. y pról., *Breve historia del teatro argentino. V. La comedia política – La alta comedia*, Buenos Aires: Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 50, pp. 25-80. Incluye estudio preliminar de L. Ordaz, pp. 5-24.

Nota: Según Cometta Manzoni, las siguientes obras teatrales de Peña no se publicaron: *Un cuerpo*, *La primera audición del Himno*, *Don Félix de Montemar*, *Un tigre del Chaco*, *Bécquer*, *Belgrano*, *Urquiza*, *Miguel Carrera*, *Mariposa azul*, *Drama en un club*, *Aquel gaucha ya se fue*, *Falstaff*, *Radiomanía*, *La cigarra*, *El otro Falstaff*, *La canción del Volga*, *Rosas* (esbozada), *San Martín* (esbozada).

b) Temas varios: historia, política, gestión:

Peña, David. (1885). *Viaje político del Dr. Bernardo de Irigoyen al interior de la República (julio, agosto y setiembre de 1885). Crónica detallada*. Buenos Aires: Arnoldo Moen Librero-Editor.

Peña, David. (1894). *Apuntes sobre el título preliminar del Código de Comercio. Tesis presentada para optar al grado de Doctor en Jurisprudencia, Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Imprenta Europea. Disponible en: https://dlc.mpg.de/image/mpilhl_t_sisis_653901/1/

Peña, David. (1906). *Contribución al estudio de los caudillos argentinos. Juan Facundo Quiroga. Conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras (con ampliaciones y notas)*. Buenos Aires: Coni.

Peña, David. (1911). “Defensa de Alberdi”. *Atlántida. Ciencias, Letras, Arte, Historia Americana, Administración*, Tomo IV, Buenos Aires, Imprenta Coni Hermanos.

Peña, David, ed. (1911-1914). *Atlántida*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, 13 vols.

Peña, David. (1914). “Carlos Tejedor”. *Nosotros*, a. 8. v. 13, n. 57 (enero), pp. 5-11.

Peña, David. (1916). *Biblioteca científica del Ateneo Nacional. Historia de las leyes de la Nación Argentina. Digesto anotado y concordado en orden cronológico, alfabético y por materias de 1810 a 1916*. Dos volúmenes de 605 y 778 páginas, respectivamente.

Peña, David. (1916). “Un recuerdo”. *Nosotros*, a. 10, v. 21, n. 82, Número extraordinario en homenaje a Rubén Darío, (febrero), pp. 242-243. Encuentro con Rubén Darío en casa del General Mansilla.

Peña, David. (1917). “Elogio de Avellaneda”. *Nosotros*, a. 11, v. 27, n. 101 (setiembre), pp. 14-44.

- Peña, David. (1917). “Alberdi, Sarmiento y Mitre”. *La Capital*, jueves 15 de noviembre.
- Peña, David. (1919). “La traición de Alberdi: viejo *leit motiv*”. *La Prensa*, 1° de diciembre.
- Peña, David. (1920). “Vicente Fidel López”. *Nosotros*, a. 14, v. 34, n. 130 (marzo), pp. 284-299.
- Peña, David. (1922). “El Brasil y la Argentina”. *Nosotros*, a. 16, v. 42, n. 160, (setiembre), pp. 5-11.
- Peña, David. (1960). *La materia religiosa en la política argentina*. Buenos Aires: Bases.
- Peña, David. (1964b). *Alberdi, los mitristas y la Guerra de la Triple Alianza*. Estudio preliminar de Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- Peña, David. (1986). *Juan Facundo Quiroga*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina S.A., Col. Biblioteca Argentina de Historia y Política.

Bibliografía secundaria (selección, por orden alfabético):²⁰

- AAVV. (1930a). *David Peña (10 de julio de 1862 – 9 de abril de 1930). Juicios póstumos. Oraciones fúnebres. Pésames*. Edición íntima.
- AAVV. (1930b). “David Peña (Fallecido en Buenos Aires el 9 de abril)”. *Nosotros*, a. 24, v. 68, n. 251 (abril), pp. 100-111. Texto introductorio de “La Dirección” (pp. 100-101) y discursos de Mariano de Vedia y Mitre (pp. 101-102), Enrique García Velloso (pp. 102-104), Francisco A. Barroetaveña (pp. 104-106), Eusebio Gómez (pp. 106-107), Tomás Arias (pp. 107-108). Poema “Una violeta en la tumba de David Peña”, por Leopoldo Díaz (p. 108). “Noticia autobiográfica” (pp. 108-110), reproducción de la publicada en *El Hogar* en 1928. “Noticia biográfica y bibliográfica” (p. 111), sin firma.
- A. G. (1926-1927 / 1927-1928). “El embrujo de Sevilla de David Peña: dos horas en Sevilla!”. *Anuario Teatral Argentino*, N.º 3, pp. 96-97.
- Amadeo, Octavio R. (1932). “David Peña”. *Nosotros*, a. 26, v. 77, n.º 281 (octubre), pp. 38-50. Discurso de incorporación en la Junta de Historia y Numismática el 10 de setiembre de 1932. Biografía y análisis del teatro y la historiografía, con especial atención a *Oscar Wilde* y *Shakespeare*. Véase

²⁰ Las fichas a continuación se relacionan con los diversos aspectos de la actividad de Peña: política, gestión, docencia, periodismo, historia, teatro. Pueden estar centralmente dedicadas a Peña, o solo mencionarlo como parte del tema que se estudia.

- también Amadeo, Octavio R., *Vidas argentinas*, Buenos Aires, La Facultad, 1934, capítulo sobre David Peña.
- Arias, Tomás. Véase AAVV. (1930b), pp. 107-108.
- Auza, Néstor. (1968). *Estudio e Índice General de “El Plata Científico y Literario” (1854-1855) y “Atlántida” (1911-1913)*. Buenos Aires: Instituto de Historia Argentina y Americana.
- Barroetaveña, Francisco A. Véase AAVV. (1930b), pp. 104-106.
- Barros, Nicolás. (1911). “*Un loco*, de David Peña”. *Nosotros*, a. 4, v. 6, N.º 30 (julio), pp. 64-66.
- Bazán, Armando Raúl. (1980). “La historiografía riojana. Desde Sarmiento a David Peña. El esquema ideológico de ‘civilización y barbarie’, influencia y refutación”, *Investigaciones y ensayos*, 29.
- Berenguer Carisomo, Arturo. (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro. Referencias a Peña: p. 325 (nota 36), p. 326 (nota 54), p. 369, p. 389, 403 (nota 47, viene de página 383, subcapítulo “Lo social-político. El proletariado”).
- Bianchi, Alfredo A. (1917). “Liniers, de David Peña”. *Nosotros*, a. 11. V. 25, n. 95 (marzo), pp. 410-418. [Comentario de diversos estrenos de la cartelera porteña, incluido Liniers.]
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. (1983). “El teatro histórico y político”. En su *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. Sobre David Peña: pp. 179-181.
- Botana, Natalio R. (2005). “El arco republicano del Primer Centenario: regeneracionistas y reformistas, 1910-1930”. En José Nun (comp.), *Debates de Mayo. Nación, cultura y política*. Buenos Aires: Gedisa.
- Bosch, Mariano G. (1969) [1929]. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Solar-Hachette, passim y especialmente caps. XIV, XV y XXI. 1º edición: Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1929.
- Brezzo, Liliana M., y María Gabriela Micheletti. (2016). “Libros, cartas, lecturas. La revisión de la historia en Argentina y Paraguay a través de los intercambios epistolares entre David Peña y Juan E. O’Leary”. *História da Historiografia*, 20, pp. 14-30.
- Brown, Patrik (seud. R. Juárez Núñez). (1930). “Últimas pláticas del Dr. David Peña”, *Los Principios*, Córdoba, abril. [citado por Cometta Manzoni, p. 68]

- Bruno, P. (dir.). (2014). *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Buchbinder, Pablo. (1996). “Vínculos privados, instituciones públicas y reglas profesionales en los orígenes de la historiografía argentina”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, N.º 13, pp. 59-82.
- Buchbinder, Pablo. (2005). “Caudillos y caudillismo: una perspectiva historiográfica”. En *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, compilado por Noemí Goldman y Ricardo Salvatore, 31-50. Buenos Aires: Eudeba, 2005. Específicamente sobre Peña: pp. 42-43.
- Carbia, Rómulo. (1940). *Historia crítica de la historiografía argentina*. Buenos Aires, Coni. Sobre Peña, pp. 282-283.
- Castagnino, Raúl H. (1960). “David Peña y el teatro histórico argentino”, *Revista de Teatro*, N.º 1 (noviembre-diciembre), pp. 24-28.
- Castagnino, Raúl H. (1968). “Fin de siglo y nueva centuria (1884-1910). 4. El teatro de aliento”, en su *Literatura dramática argentina 1717-1967*, Buenos Aires, Pleamar. Referencias a David Peña: p. 99 y pp. 106-108.
- Castellanos, Joaquín. (1886). “David Peña”. En su *Ojeadas literarias*, Buenos Aires: Mársico Editor, pp. 67-81. Véase también Castellanos, Joaquín, “David Peña”. En *Obras literarias*, Buenos Aires, Imprenta del Honorable Senado de la Nación Argentina, 2000, pp. 57-62.
- Catálogo Metódico de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires: Taller Tipográfico de la Biblioteca Nacional, 1911, varios tomos.
- Cattaruzza, Alejandro, y Alejandro Eujanian. (2003). *Políticas de la historia argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Chiaramonte, José Carlos. (2013). “Revisión del revisionismo: orígenes del revisionismo histórico argentino.” En: *Usos políticos de la historia. Lenguaje de clases y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Sudamericana. Sobre Peña, pp. 153-154.
- Chiaramonte, José Carlos, y Pablo Buchbinder. (1992). “Provincias, caudillos, nación y la historiografía constitucionalsita 1853-1930”, *Anuario del IEHS*, VII, Tandil.
- Cometta Manzoni, Aída. (1937). *David Peña*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Serie Noticias para la Historia del Teatro Nacional, Tomo I, N.º 2, pp. 33-71.

- Corbière, Emilio J. (1980). “David Peña y la revisión de la historia argentina”, *Todo es Historia*, A. XIII, N.º 160 (setiembre).
- Devoto, Fernando. (2002). *Nacionalismo, Fascismo y Tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI. Referencia a Peña: p. 48.
- Devoto, Fernando. (2005). “Imágenes del Centenario de 1910: nacionalismo y república”. En: José Nun (comp.), *Debates de Mayo. Nación, cultura y política*. Buenos Aires: Gedisa.
- Devoto, Fernando, y Nora Pagano (eds.) (2004). *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Biblos.
- Devoto, Fernando, y Nora Pagano. (2009). *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. Sobre Peña, pp. 203-205.
- Díaz, Leopoldo. Véase AAVV. (1930b), p. 108.
- 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: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-jose-echegaray-en-buenos-aires-18771900--0/>
- Dubatti, Jorge. (2024a). “La poética del drama moderno en *Próspera* (1903-1904), de David Peña”. *Anuario del Centro Cultural de la Cooperación “Floreál Gorini” 2023, Repositorio Institucional CCC*. [En prensa].
- Echagüe, Juan Pablo. (1905). “David Peña. *Inútil*”. En su *Puntos de vista. Crónicas de Bibliografía y Teatro*, Barcelona/Buenos Aires, Casa Editorial Maucci / Maucci Hermanos, pp. 79-87. Primera edición: El País, 9 de marzo de 1904. Reproducido en su *Una época del teatro argentino (1904-1918)*, Buenos Aires (véase el asiento en esta Bibliografía).
- Echagüe, Juan Pablo. (1926). “Piezas psicológicas. *Inútil*, por David Peña” y “Piezas de asunto histórico. *Liniers*, por David Peña”. En su *Una época del teatro argentino (1904-1918)*, Buenos Aires, Editorial América Unida, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, respectivamente pp. 169-175 y pp. 203-207.
- Gallo, Ezequiel. (1987). “Tradición liberal argentina”. *Revista Estudios Públicos*, 27, pp. 351-378.

- Gálvez, Manuel. (2002). “David Peña”. En su *Recuerdos de la vida literaria (I). Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires, Taurus, Col. Nueva Dimensión Argentina, pp. 275-282. Otras referencias a Peña: *passim*, véase “Índice onomástico”, p. 743. 1° edición de *Amigos y maestros de mi juventud*: Kraft, 1944. 1° edición de *En el mundo de los seres ficticios*: Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1961.
- Gálvez, Manuel. (2003). *Recuerdos de la vida literaria (II). Entre la novela y la historia. En el mundo de los seres reales*. Buenos Aires, Taurus, Col. Nueva Dimensión Argentina. Referencias en p. 494 y 730. 1° edición de *Entre la novela y la historia*: Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1962. 1° edición de *En el mundo de los seres reales*: Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1965.
- García Velloso, Enrique. Véase AAVV. (1930b), pp. 102-104.
- Ghiano, Juan Carlos. (1953). “El teatro nacional” y “Teatro contemporáneo”. En su *Constantes de la literatura argentina*, Buenos Aires, Raigal, pp. 129-150 y pp. 151-152 respect. Referencia a David Peña: p. 151 [*Dorrego*].
- Ghiano, Juan Carlos. (1960). “La época de oro del teatro argentino”, *Davar*, 87 (octubre-diciembre), pp. 75-91.
- Ghiano, Juan Carlos. (1976). “Discurso de recepción. La época de oro del teatro argentino”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XLI, n. 161-162, pp. 235-256.
- Giusti, Roberto F. (1912). “Folletos: *Sarmiento evocado ante la juventud universitaria de La Plata*, por Ricardo Rojas, y *El Deán Funes*, por David Peña”. *Nosotros*, a. 6, v. 7, n. 36, enero, pp. 70-71.
- Giusti, Roberto F. (1940). “Cervantes: La reposición de *Facundo*, de David Peña. Marconi: Un guapo del 900, de Samuel Eichelbaum”. *Nosotros*, segunda época, a. 5, v. 12, n. 48-49, (marzo-abril), pp. 300-302.
- Gómez, Eusebio. Véase AAVV. (1930b), pp. 106-107.
- Halperín Donghi, Tulio. (1980). “La Historiografía: treinta años en busca de un rumbo”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 829-840.
- Halperin Donghi, Tulio. (2000). *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*. Buenos Aires: Ariel.
- J. E. A. (1940). “Una pieza de tema histórico, *Facundo*, de David Peña”. *Criterio*, N.º 633 (18 de abril), p. 378.

- Kanner, Leopoldo A. (1949). “Las ideas historiográficas de David Peña”, *Tellus*, N.º 13-14 (febrero-marzo), pp. 268-278.
- Kanner, Leopoldo. (s/f.). “Tres facetas de vinculación entre Osvaldo Magnasco y David Peña”. Universidad Nacional de Rosario.
- Kanner, Leopoldo. (1965). “Proceridad y niñez de David Peña”. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- Kanner, Leopoldo. (1974). *David Peña y los orígenes del Colegio Nacional de Rosario*. Rosario: Banco Provincial de Santa Fe. Casa Rosario.
- Laurence, María Araceli. (2018). *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires 1900-1930*, tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Referencias a Peña: *passim*, y especialmente análisis de *La madre del cardenal*, pp. 237-243.
- Linnig, Samuel. (1912). “Odeón: *Un cuerpo*, comedia dramática en cuatro actos, del Dr. David Peña”, *Nosotros*, a. 6, v. 7, N.º 39 (abril), pp. 312-314.
- Mantilla, Manuel F. (1927). [Facundo de David Peña]. *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana (BJHNA)*, 4: 329-330 y 332.
- Memoria de la Comisión del Centenario, al poder ejecutivo nacional*, 1910, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1910.
- Micheletti, María Gabriela. (2002). “Las constituciones santafesinas frente al extranjero. Entre la concesión de derechos y la defensa de la nacionalidad (1872-1900)”. *Res Gesta* (40), 115-142.
- Micheletti, María Gabriela. (2006). “Ramón Lassaga y la recurrente ‘Historia del gaucho López’, como expresión de un intelectual comprometido con la reivindicación provincial”, en: *Res Gesta*, nº 46 (enero – diciembre).
- Micheletti, María Gabriela. (2009). “‘Comercio de pensamientos’ entre ‘soldados de la idea’. Comunicación cultural, sociabilidades intelectuales y escritura de la memoria en el Rosario y Santa Fe de entresiglos”. En: Liliana M. Brezzo y Miguel Ángel de Marco (eds.), *Historias en ciudades puerto. Escenarios, actores, políticas públicas y empresas culturales*. Rosario: Instituto de Historia / EDUCA.
- Micheletti, María Gabriela. (2011). “Los primeros santafesinos de la Junta de Historia y Numismática Americana. Consideraciones en torno a la personalidad y labor de cuatro intelectuales notables”, *Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe*, 69, pp. 75-104.

- Micheletti, María Gabriela. (2013). “Memoria local y política provincial en la celebración de un homenaje. La conmemoración del centenario de un caudillo federal en la Argentina decimonónica”. *Memoria y Sociedad*, 17 (35), 59-74.
- Micheletti, María Gabriela. (2015). “Facundo Quiroga rehabilitado. Una aproximación al contexto de producción, repercusiones y aportes historiográficos del libro de David Peña (1906)”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, N.º 42, pp. 125-153.
- Micheletti, María Gabriela. (2017). “‘Un epistolario que puede ser considerado como elemento de historia.’ Amistades personales, sociabilidades intelectuales y proyectos editoriales a través de las cartas del archivo de David Peña (1862-1930)”, *Anuario del CEH “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, , n.º 17, <https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/anuarioceh/article/view/21999/21686>
- Micheletti, María Gabriela. (2018). “Entre la tradición liberal y la revisión histórica. La construcción del pasado argentino a través de la correspondencia privada del historiador David Peña (1862-1930)”. *Historiografías. Revista de Historia y Teoría*, N.º 16 (julio-diciembre), pp. 57–75. Disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201803305
- Micheletti, María Gabriela. (2019a). “Historiadores, revistas y reformismo político para el Centenario. El caso de David Peña y *Atlántida* (1911-1914)”. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, N.º 21, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 109-128.
- Micheletti, María Gabriela. (2019b), “Credo liberal-laico, cartas y olvidos detrás de la historia religiosa de David Peña”, *Anuario IEHS*, UNICEN, 34 (2), pp. 33-54.
- Micheletti, María Gabriela. “David Peña y *Atlántida*. Un proyecto cultural e historiográfico para la época del Centenario”. *II Jornadas Nacionales de Historiografía*, Universidad Nacional de Río Cuarto (Río Cuarto, 10-11 de mayo, 2018), en *Intersecciones y disputas en torno a las escrituras de la historia y la memoria, Actas de las II Jornadas Nacionales de Historiografía*, compilado por Eduardo Escudero y Marina Spinetta, 292-308 (Río Cuarto: UniRío Editora, 2019). <http://www.unirioeditora.com.ar/wp-content/uploads/2019/03/Intersecciones-y-disputas-en-torno-a-las-escrituras-UniR%C3%ADo-editora-Edook.pdf>
- Micheletti, María Gabriela. (2020). “La revista *Atlántida* de David Peña. Entre el impulso por unir el «alma de la América» y la vehemencia por reafirmar lo nacional”. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, N.º 8, pp. 175-211. Disponible en: <https://doi.org/10.25185/8.7>
<https://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/707>

- Mikielievich, Wladimir. (1981). “Tropezones de dos pescadores de estrellas”, *Revista de Historia de Rosario*, 33, pp. 190-192.
- Nun, José (comp.). (2005). *Debates de Mayo. Nación, cultura y política*. Buenos Aires: Gedisa.
- Ordaz, Luis. (1964). “V. La comedia política. Alta comedia”, en Luis Ordaz, ed. y pról., *Breve historia del teatro argentino. V. La comedia política – La alta comedia*, Buenos Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 50, pp. 5-24.
- Ordaz, Luis. (1999). *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, Serie Homenaje al Teatro Argentino, p. 122 y p. 314 [referencias a Próspera y otras obras del autor].
- Pagano, José Leon. (1908). “*Facundo*”. En su *Cómo estrenan los autores (Crónicas de teatro)*, Barcelona, F. Granada y Cía. Editores / Buenos Aires, Maucci Hermanos e Hijos / México, Maucci Hermanos, 1908, pp. 99-106.
- Pagano, José León. (1945). “Recuerdos del *Facundo* de David Peña”, *Boletín de Estudios de Teatro*, a. 3, tomo 3, N.º 10 (setiembre), pp. 155-156.
- Pagano, José León. (1979). “Nuestro teatro”. En su *Meditaciones*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, pp. 37-49. Sobre Peña, p. 41 y p. 48.
- Pellettieri, Osvaldo, dir. (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Además de las referencias en “Cronología de los principales estrenos (1884-1930)” (pp. 39-74), incluye menciones en p. 83, p. 137, p. 235 y p. 260.
- Podestá, José J. (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Córdoba: Río de la Plata, *passim*. Hay edición facsimilar: Provincia de Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1986, con breve prólogo de Antonio Rodríguez de Anca (s/p.).
- Quesada, Ernesto. (1917). “Avellaneda juzgado por Peña”. *Nosotros*, a. 11, v. 27, n. 101, setiembre, pp. 9-13. [Conferencia en la Academia de Filosofía y Letras, 1º de setiembre de 1917. Presentación de Peña conferenciante.]
- Ravina, Aurora. (1997). “La Historiografía”. En *Nueva Historia de la Nación Argentina*, t. VI, editado por la Academia Nacional de la Historia, 429-451. Buenos Aires: Planeta.
- Rivarola, E. 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. Buenos Aires, Editor e Impresor Adolfo Grau.

- Comentario de *¡Qué dirá la sociedad!..., La lucha por la vida, Próspera e Inútil*, específicamente pp. 363-365. <https://dloc.com/AA00013094/00003/images/344>
<https://dloc.com/AA00013094/00003/flipbook/341>
- Rojas, Ricardo. (1960) [1917-1922]. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el plata*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Limitada. Tercera Parte “Los Proscriptos”, tomo II: p. 359 [referencia al ensayo *Juan Facundo Quiroga*]; Cuarta Parte “Los Modernos”, Tomo II, p. 518 [referencia a la edición de *¡Qué dirá la sociedad!...* y *La lucha por la vida* en Biblioteca Nacional.
- 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
- Rubio García, María Sol, y Jorge Núñez. (2015). “David Peña, amigo y defensor de Alberdi”, *Todo es Historia*, A. XLVIII, N.º 580 (noviembre), pp. 62-71.
- Rubio García, María Sol, (2010). “La temprana revalorización de Juan B. Alberdi en los textos de David Peña”. Trabajo inédito presentado en la *IIIª Jornada de discusión de avances de investigación en Historia Argentina: fuentes, problemas y métodos*, Rosario. Disponible en Academia.edu: https://www.academia.edu/31076560/La_temprana_revalorizaci%C3%B3n_de_Juan_B_Alberdi_en_los_textos_de_David_Pe%C3%B1a
- Seibel, Beatriz. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor, *passim*. [incluye referencias a los estrenos e iniciativas institucionales/gremiales del autor.]
- Sin firma. (1909). [Sobre Dorrego, drama]. Revista *El Teatro*, a. I, n. 7 (12 de setiembre). [Citado por Cometta Manzoni, nota 32, p. 70]
- Sin firma. (1930). “Recuerdos anecdóticos de la vida del Doctor Peña”, *La Razón*, 10 de abril. [citado por Cometta Manzoni, p. 68]
- Sin firma. (1931). “Homenaje a David Peña”. *Nosotros*, a. 25, v. 71, n. 263 (abril), pp. 420-422. [Colocación de una placa recordatoria con motivo del aniversario de su fallecimiento.]
- Sosa, Carlos Hernán. (2012). “Una revisión del caudillo a dos voces. Notas sobre reescritura e intertextualidad en el teatro de David Peña y David Viñas”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 1, N.º 54, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de

- Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, pp. 249-267. Disponible en:
<http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/56486>
- Suriano, Juan. (2010). “Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obrero”. *Revista de trabajo*, 8. www.historiapolitica.com
- Terán, Oscar. (2007). *Para leer el Facundo. Civilización y barbarie. Cultura de fricción*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Urien, Carlos M. (¿???). “Dorrego, juicio histórico crítico”, Atlántida, tomo V. [citado Cometta Manzoni, nota 33, p. 70].
- Valinoti, Beatriz Cecilia. (2013). “Una nueva Serendipia: David Peña y la Biblioteca Internacional de Obras Famosas.” *IV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Cuyo* (Mendoza, 2013).
- Vedia y Mitre, Mariano de. (1922). “Prólogo”. En D. Peña, *Oscar Wilde*. Buenos Aires: Sociedad Editorial Argentina, pp. 7-20.
- Vedia y Mitre, Mariano. Véase AAVV. (1930b), pp. 101-102.
- Velasco y Arias, María. (1913). “Teatro ecléctico: I. Dr. David Peña”, en su *Dramaturgia argentina. Tesis presentada para optar al doctorado en Filosofía y Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, A. Molinari, pp. 245-262.
- Zayas de Lima, Perla. (1995). *Carlos Somigliana. Teatro histórico – teatro político*. Buenos Aires, Ediciones Fray Mocho. Referencia a David Peña: pp. 49-50 [*Dorrego*.]
- Zeballos, Estanislao. (1906). “Juan Facundo Quiroga”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, t. XXIV.
- Zimmermann, Eduardo. (1995). *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina (1890-1916)*. Buenos Aires: Sudamericana – UdeSA.

Otras fuentes digitales sobre David Peña:

Biografía de David Peña: <http://archivos.filo.uba.ar/index.php/Detail/entities/663>

Libros de David Peña:

<https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Pe%26ntilde%3Ba%2C%20David%2C%201862%2D1930&c=x>

Metapedia: https://es.metapedia.org/wiki/David_Pe%C3%B1a

Nombres de las calles de Rosario: http://www.callesderosario.com.ar/penia_david.htm

Otras referencias en este artículo:

Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.

Carpio, Adolfo P. (1995). “La Fenomenología. Husserl”. En su: *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Buenos Aires: Glauco.

Castellanos, Joaquín. (1981). *Páginas evocativas*. Selección y prólogo de Bernardo González Arrili. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Dubatti, Jorge. (2005). “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. En su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel, pp. 13-69. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/>

Dubatti, Jorge. (dir.). (2006). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Jorge Dubatti coordinador, Buenos Aires, Colihue Teatro, Col. Análisis Teatral.

Dubatti, Jorge. (2009). “Primera Parte. El drama moderno”, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad, Serie Teatro, pp. 21-140. Incluye cuatro capítulos: “El drama moderno como poética abstracta”, “Henrik Ibsen y el drama moderno”, “August Strindberg y el drama moderno” y “Expresionismo, concepción de teatro subjetivista y drama moderno”.

Dubatti, Jorge. (2012). “Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas”, en su *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel, pp. 127-142.

Dubatti, Jorge. (2018-2019). “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”, *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, Universidad Veracruzana, México, vol. 10, N° 14 (octubre-marzo), pp. 4-29.

- Dubatti, Jorge (2023). “Siete formas de pensar a las/los espectadores”. En *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- Dubatti, Jorge. (2024b). “Fusión de melodrama social / drama moderno y espectador implícito urbano en *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Velloso”. En *La investigación desde el teatro, el teatro desde la investigación: Actas del XI Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado, a 240 años de la creación del Teatro La Ranchería*, María Natacha Koss (coordinadora general), Daiana Calabrese, Damasia Olivera, Gisela Ogás Puga, Luciana Opezzo, Luciano Percara, Agustina Trupia (editores), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2024, pp. 21-39.
- Dubatti, Jorge. (2024c). “Drama moderno, construcción de tesis y espectador implícito: la poética de *Marco Severi* (1905), de Roberto J. Payró”, *Artes en Filo*, Revista del Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 6, pp. 22-39. Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/artesenfilo/article/view/4397/3702>
- Dubatti, Jorge. (2024d). “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, N° 22 (enero-junio 2024), pp. 143-157. www.academiadebuenasletrasdegranada.org
- Dubatti, Jorge. (2024e). “Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas”, en *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, M. Natacha Koss ed., Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2024, pp. 1-12. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024> <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766>
- Echegaray, José. (1943) [1881]. “El gran galeoto”. En Federico Carlos Sáinz de Robles, comp., *El teatro español. Historia y antología (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*. Madrid: Aguilar, tomo VII, pp. 583-706.
- González, Joaquín V. (2015 [1888]). *La tradición nacional*. Gonnet: UNIPE: Editorial Universitaria, Col. Ideas en la Educación Argentina.

- Ibsen, Henrik. (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, traducción de Clelia Chamatrópulos, Introducción (pp. VII-LXIII), Apéndice (“El teatro de Ibsen en Buenos Aires 1890-1920”, pp. 239-274) y notas a los dramas por J. Dubatti. Buenos Aires: Editorial Colihue, Col. Colihue Clásica.
- Oyuela, Calixto [C. O.]. (1933). “Datos biográficos de Joaquín Castellanos”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, N°1, pp. 46-48. Reproducido sin firma en Castellanos, 1981, pp. 203-206.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Sebold, Russell P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica.
- Villanueva, Darío. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.