



Jorge Dubatti

**El teatro de José Echegaray en Buenos Aires
(1877-1900)**

Al organizar un repertorio histórico de espectáculos españoles estrenados en Buenos Aires entre 1880 y 1900, a partir de un intermediario periodístico de la época, *La Nación* (1), advertimos el predominio de obras de la poética post-romántica y, particularmente, de la producción de José Echegaray, sin duda el autor español más representado en la Argentina en las dos últimas décadas del siglo XIX. Tanto en España, según lo afirma Isaac Rubio (2), como en la Argentina, la poética dominante finisecular fue el post-romanticismo (también identificado por los críticos como «neorromanticismo» o «infrarromanticismo» (3)), descripta acertadamente por Francisco Ruiz Ramón como el «drama-ripio» (4). Su sistema de convenciones corresponde al melodrama social, generalmente en verso, de esquemas ingenuos y maniqueos sobre una indispensable historia sentimental, de gran ampulosidad verbal (5). En tal sentido, Echegaray comparte una misma estética con numerosos autores españoles: Francisco Camprodón, Ventura de la Vega, Manuel Tamayo y Baus, Felú y Codina, Eugenio Sellés, Rodríguez Rubí, Leopoldo Cano, entre muchos. La poética post-romántica, por lo tanto, no es privativa de la obra de José Echegaray sino que está francamente instalada en el horizonte de producción de todos los dramaturgos del momento.

El análisis del repertorio de estrenos demuestra, además, que en los noventa comienza a aparecer en los escenarios porteños un conjunto de dramaturgos españoles que intertextualizan el melodrama post-romántico con los nuevos procedimientos del realismo y el naturalismo europeos: Benito

Pérez Galdós, Ángel Guimerá, Joaquín Dicenta, Enrique Gaspar, Jacinto Benavente. Como señalaremos, Echegaray, a partir de cierto momento de su producción, se acerca a este frente de nuevos escritores.

En esta ponencia proponemos ampliar los datos sobre la circulación y la recepción del teatro de José Echegaray en Buenos Aires desde su primer estreno en 1877 hasta comienzos de este siglo. Seguimos al respecto nuestro diseño de análisis para el estudio del teatro comparado (6).

A partir del rastreo de estrenos en las carteleras de La Nación, El País y otras fuentes bibliográficas, hemos compuesto el siguiente repertorio, que deberá ser ampliado progresivamente con los aportes de otros documentos históricos.

Año	Obra	Compañía Teatro
1877	La esposa del vengador	Alegría
	O locura o santidad	Cortés-CastroAlegría
	En el puño de la espada	Juan ReigAlegría
	Cómo empieza y cómo acaba	Cortés-CastroÓpera
	O locura o santidad	Cortés-CastroÓpera
	En el puño de la espada	Cortés-CastroÓpera
1878	O locura o santidad	Hernán CortésAlegría
	En el pilar y en la cruz	Hernán CortésAlegría
	Lo que no puede decirse	Hernán CortésAlegría
	En el puño de la espada	Hernán CortésAlegría
	En el pilar y en la cruz	Victoria
	La esposa del vengador	Alegría
	Cómo empieza y cómo acaba	Alegría
1881	El Gran Galeoto	Alegría
	El Gran Galeoto	Morelli
	O locura o santidad	Politeama
1883	El Gran Galeoto	R. Calvo
	La muerte en los labios	
1884	Conflicto entre dos deberes	Nacional
1885	Vida alegre y muerte triste	Germán MackayÓpera
	El noveno mandamiento	Germán MackayÓpera
1888	Vida alegre y muerte triste	A. AlmadaPoliteama
1889	O locura o santidad	A. AlmadaNacional
1891	Un crítico incipiente	Comedia
1892	El hijo de don Juan	M. GaléOnrubia
1896	El hijo de don Juan	M. GaléMayo

1897La calumniaGuerrero-MendozaOdeón
Sic vos non vobisOdeón
El canto de la sirenaOdeón
El estigmaGuerrero-MendozaOdeón
El Gran GaleotoOdeón
MarianaGuerrero-MendozaOdeón

1898El hombre negroSanromáMayo

1899De mala razaF. FuentesArgentino
De mala sangreF. Fuentes
La dudaM. GaléArgentino
Silencio de muerteM. Galé

La casi totalidad de los actores y compañías responsables de las puestas de Echegaray en la Argentina fueron españoles (Hernán Cortés, Tula Castro, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Mariano Galé, Juan Reig, Rafael Calvo, etc.). A excepción del cubano Germán Mackay y de Alejandro Almada, actor argentino, definido por Mariano Bosch como «un artista eminente en aquellas épocas de los comienzos de los Podestá. Poseía una educación más esmerada y completa que ellos, tenía temperamento y escuela, pero luchaba con la moda y los prejuicios; faltábale ambiente para su teatro, reclame y compañía. Era, además, criollo para los españoles, gallego para los argentinos» (7).

En el diario La Nación se seguía de cerca la carrera de Echegaray en España: se incluyeron numerosos comentarios sobre los estrenos ibéricos de El gladiador de Ravena, El bandido Lisandro, La duda. El 8 de noviembre de 1881, en La Nación, se publica un artículo sin firma sobre «Echegaray y sus obras». El 4 de junio de 1897 es el mismo Echegaray quien escribe, para La Nación, una nota sobre el arte de la actriz María Guerrero.

Rápidamente se constituyó en Buenos Aires una rica biblioteca de ediciones del teatro de José Echegaray. En el Catálogo Metódico de la Biblioteca Nacional, de 1911, se consignan 55 volúmenes de obras de Echegaray editados en España; una traducción al portugués de El Gran Galeoto publicada en Río de Janeiro en 1896; y un único tomo editado en Buenos Aires, en 1895: El Domingo de Ramos, zarzuela cómica, con música de Tomás Bretón (8).

A pesar de que hacia comienzos de siglo Echegaray empieza a ser cuestionado por los nuevos dramaturgos y críticos argentinos, se lo sigue editando constantemente en el país, lo que evidencia intereses vigentes del lectorado. Por ejemplo, al margen de la incipiente modernización del veinte (9), entre 1923 y 1929 la colección popular Teatro Clásico reedita once de sus obras más conocidas: O locura o santidad (n. 2), El Gran Galeoto (n. 21), En el seno de la muerte (n. 25), Un milagro en Egipto (n. 27, texto que alcanzó una segunda edición), En el puño de la espada (n. 47), Mar sin orillas (n. 50), Mancha que limpia (n. 74), El loco Dios (n. 127), Mariana (n. 132), Un sol que nace y un sol que muere (n. 145) y Conflicto entre dos deberes (n. 151).

La recepción productiva de Echegaray en la literatura dramática argentina no ha sido aún deslindada con nitidez. Las afirmaciones al

respecto son poco precisas y en muchos casos se responsabiliza a Echegaray como único cultor de la poética post-romántica. El error está en pensar que todo procedimiento melodramático reconocible en los dramaturgos argentinos proviene de los dramas de Echegaray ya que, sin duda, la estética «infrarromántica» es anterior a su obra.

Berenguer Carisomo ha señalado: «Buena parte de nuestro primer teatro nativo, escrito por hombres de aspiraciones literarias, está desvirtuado por la atracción echegarayesca; es, posiblemente, la última adecuación a un plan extranjero, a una técnica y modalidad exógenas antes de la creación legítima de vida escénica criolla. Ya vimos cómo su influencia nos destruye a Francisco F. Fernández, cuyo Solané aparatoso es un «gaucho» fraguado y contrahecho; Echegaray violenta, hasta en los títulos, la fácil pluma campera de Martín Coronado; llega con su sociología melodramática a las obras iniciales de David Peña y hasta puede rastrear su dominio en un criollo tan fiero y arisco como fue Ernesto Herrera»

(10).

Más allá de esta vaga afirmación, es muy difícil comprobar la recepción productiva concreta de los textos de José Echegaray en la dramaturgia argentina de fines del XIX, sin caer en el error de identificar su obra con los procedimientos generales de la poética post-romántica (que, como dijimos, no son privativos de su producción).

La obra de Echegaray acompaña la modalización del melodrama hacia el realismo (11). Martín Coronado, el autor argentino más representativo de los ochenta (en el subsistema culto) sigue la inflexión hispánica del melodrama, como se ha señalado repetidas veces. Esto se advierte en su preferencia por el verso y por la modalidad hispanizante del lenguaje, ya que en la casi totalidad de su obra Coronado rechaza el registro de las peculiaridades dialectales rioplatenses. Pero cabe señalar que el modelo hispánico que Martín Coronado sigue más de cerca es el del autor melodramático «fundacional»: Francisco Camprodón, creador de la muy conocida y representada *Flor de un día*, a la que Lucio V. López hace referencia en su novela *La Gran Aldea*. Camprodón se acerca más estrictamente a la ortodoxia melodramática a partir de la invención de una convencional e intrincada historia sentimental.

José Echegaray, a diferencia de Camprodón y Coronado, dinamiza su concepción del melodrama dando cabida a las nuevas propuestas estéticas del realismo y el drama de ideas. En *El Gran Galeoto* (1881), Ernesto y Teodora son impulsados socialmente a descubrir un amor que, sumidos en contradicciones, finalmente fomentan: la «complejidad» de su culpa excede el maniqueísmo simplista de la estructura melodramática. Ya desde *O locura o santidad* (1877) se advierte el interés de Echegaray por la observación y la hipótesis social, lo que lo acerca a la producción de autores como Alejandro Dumas (hijo) o Emilio Augier. El interés de Echegaray por las nuevas corrientes estéticas queda registrado -valga como ejemplo- en su drama *El hijo de Don Juan* (1892), en la que realiza una adaptación libre de *Espectros* de Henrik Ibsen.

Nunca el teatro de Martín Coronado esboza tan definidamente una tesis social como la de *El Gran Galeoto*. En 1905, con *La tormenta de verano*, Martín Coronado ratifica su interés por el modelo de Camprodón al diseñar una intriga que evoca la de *Espinas de una flor*, segunda parte de *Flor de*

un día (12). La fidelidad de Coronado al modelo melodramático más elemental lo acerca, en todo caso, al primer Echegaray, el que va de El libro talonario (1874) a Un sol que nace y un sol que muere (1876). La evolución de Coronado hacia el realismo (en La chacra de Don Lorenzo) debe vincularse más con la inflexión «ingenua» del costumbrismo nativista que con la evolución del teatro de Echegaray, que asume a su manera los cambios del nuevo teatro europeo.

Osvaldo Pellettieri ha advertido un vínculo semántico entre Jesús Nazareno (1902) de Enrique García Velloso y El loco Dios: el tema de la mentira que posibilita la vida (13).

Pero el intertexto del segundo Echegaray (atento a los cambios en la concepción del texto dramático en toda Europa) se patentizará en las búsquedas novedosas de otro autor argentino, interesado por el drama histórico y el drama de ideas: David Peña. En su pieza Próspera, estrenada en 1903 por la Compañía española de Carmen Cobeña, se observan claras huellas de El Gran Galeoto (14).

En Próspera Peña retoma dos procedimientos fundamentales utilizados por Echegaray para la estructura de El Gran Galeoto: los dos grados de ficcionalidad internos a la obra dramática (teatro dentro del teatro); la mezcla de ficción y «realidad» entre ambos niveles. Más allá de las numerosas diferencias sustanciales, sea formales o temáticas, dichos artificios comunes marcan la semejanza de construcción global de las dos piezas:

a) Como Echegaray, Peña divide su obra en una introducción y tres actos. En ambos casos la introducción vale como marco: en ella se plantea un personaje-dramaturgo (Ernesto en El Gran Galeoto; Joaquín en Próspera) que se ha propuesto escribir una comedia a partir de una peculiar teoría dramática, que expone con detalles y discute con otros interlocutores.

b) En los tres actos siguientes se ofrece la obra del dramaturgo es decir, una pieza teatral dentro de la pieza teatral mayor. Ingresamos en un segundo grado de ficcionalidad en tanto lo que se lee o representa a continuación es la pieza prometida por el dramaturgo en la introducción.

c) En la pieza teatral incluida (los tres actos) el personaje-dramaturgo ha retomado como criaturas ficcionales los personajes «reales» que actúan o se mencionan en la introducción (incluso él mismo). El dramaturgo del «marco» ha ficcionalizado los seres de su mundo real respetando fielmente sus nombres y sus características individuales y sociales. Se trata de un recurso hiperrealista para señalar diferentes aspectos: la teatralidad de que está dotada la vida real, los vínculos estrechos entre teatro y sociedad y el estatuto de observador que asume el dramaturgo realista. David Peña, fascinado por este procedimiento de Echegaray, no sólo lo utiliza sino que también lo explica. El escritor-modelo de Joaquín es Dios porque «¿quién supera a Dios como autor dramático? Con sus dos personajes, la mujer y el hombre, llena la escena» (p. 36).

«¿Por qué no ensayar -dice Joaquín- 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. 39). Más tarde es Lucas, amigo de Joaquín, quien agrega: «que se entremezclen lo imaginario y lo real, el ser ideado y el que vive» (p. 40).

Un detenido examen de la introducción evidencia el intertexto de El Gran Galeoto en Próspera. Tanto a nivel compositivo, léxico y semántico, la exposición de la teoría teatral de Ernesto y Joaquín tienen muchos puntos de contacto:

El Gran Galeoto Próspera

Ernesto.- El personaje de que trata no cabría materialmente en el escenario (...) Ese personaje es... «todo el mundo», es una buena suma (...) esa masa total, ese monstruo de cien mil cabezas, ese titán del siglo que yo llamo «todo el mundo» (p. 11-12). Joaquín.- Anhele que el teatro se me muestre una sociedad en masa y tal cual es. Quiero ver hasta ciudades en escena (...) Conocer las virtudes, las desgracias, los errores, los delitos, la nobleza, el destino de todo un pueblo (p. 39).

Ernesto.- De todos esos que pudiéramos llamar rayos in significantes de luz dramática, condensados en un foco y en una familia, resultan el incendio y la explosión, la lucha y las víctimas. Si yo represento la totalidad de las gentes por unos cuantos tipos o personajes simbólicos, tengo que poner en cada uno lo que realmente está disperso en muchos (p. 12). Joaquín.- ¿Por qué este enorme reflector no ha de transportar sino un rayo luminoso? ¿Por qué ha de presentarnos tan sólo 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? ¡No quiero el rayo, quiero el haz! (p. 39).

(...) Y como de rayos dispersos de luz por diáfano cristal recogidos se hacen grandes focos, (...) así yo forje mi drama y sea el modesto cristal de mi inteligencia lente que traiga al foco luces y sombras, para que en él brote del incendio dramático y la trágica explosión de la catástrofe (p. 16).

Tanto en Echegaray como en Peña los interlocutores de los respectivos dramaturgos les hacen las mismas observaciones: objetan la viabilidad de esas ideas, exigen estructura y recursos tradicionales para complementarlos con la propuesta novedosa. Por ejemplo:

El Gran Galeoto Próspera

Julián.- Ni título, ni personajes, ni acción, ni catástrofe...

(...) Tú sabrás lo que haces. Aunque el drama sea un poco pálido, parezca pesado y no interese. Con tal que luego venga la catástrofe con bríos... y que la explosión... ¿eh? Lucas.- 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. 40).

Ernesto.- ¡Catástrofe! ¡Explosión! Casi, casi cuando cae el telón (p. 13).

En su prólogo David Peña explicita otras ideas que si bien Echegaray no ha puesto en boca de Ernesto, las ha hecho carne en la composición del drama: la mezcla de ficción y realidad; la utilización de la pieza para exponer una idea sobre lo social; el concepto de «comedia política», es

decir, el teatro como «factor de lucha» y «como fuerza de la sociedad» (p. 39). David Peña atesora muchos saberes estéticos definitivamente asentados en 1903 pero que, hacia 1881, cuando Echegaray compuso su El Gran Galeoto, apenas se esbozaban dispersamente en el mundo teatral hispánico. Cabe destacar, por último, que el «Prólogo» de Próspera -según testimonio de Mariano Bosch- fue suprimido a partir del segundo día de la representación (15) pero el autor decidió mantenerlo para la publicación de la pieza.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

