

Texto dramático y visión del mundo en los dramas socialistas de principios de siglo

Pilar Bellido Navarro
(Universidad de Sevilla)

La concepción de que el teatro es siempre escuela de ideas llevó a trabajadores y militantes socialistas a coger la pluma e iniciar un camino, la mayoría de las veces breve, en el mundo de la farándula. El punto de partida se encuentra en el convencimiento de que las Bellas Letras, en general, y el teatro, muy en particular, poseen infinitas posibilidades de enseñar, convencer y divertir. El género dramático se cultivó como instrumento de propaganda ideológica especialmente útil por ser un medio de comunicación directo con el público: "...un partido de tan fuertes ideales como el nuestro habrá de recurrir muchas veces al arte para expresarlos bellamente y en toda su intensidad. Y el teatro es el que más directamente habla al corazón y sentimiento de la multitud¹". Por ello, durante el primer lustro del siglo XX, se publicaron y representaron, en centros obreros, teatros privados y estatales, obras que se querían hijas "del ideal socialista y fruto de los deseos de coadyuvar, con una partícula, al acero que ha de formar la piqueta demoledora del actual régimen²".

El conflicto dramático en el teatro socialista se concibe como el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal que se manifiesta en la oposición individuo-sociedad. Las obras muestran cómo la sociedad burguesa destruye integralmente al individuo que busca la salvación luchando contra el orden establecido. Ahora bien, la existencia de una perspectiva unitaria en las piezas teatrales nada nos dice de las peculiaridades estructurantes de cada una de ellas. La descripción de dichas características será nuestro objetivo prioritario en el presente trabajo. A falta de un manifiesto que permitiera determinar el papel del teatro en el conjunto de las actividades culturales socialistas y especificar posibles rasgos temáticos y formales para las obras dramáticas, el análisis de los textos es la única vía que poseemos para llegar a algunas conclusiones generales en este sentido.

Carlos Serrano, en su artículo "Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX"³, señala tres ejes temáticos en los dramas socialistas. El primero lo constituyen aquellas obras que escenifican la vida de explotación y miseria de los pobres. Serrano lo denomina "el didactismo de la miseria": "se trata aquí de ilustrar por la obra la vida miserable del mundo obrero⁴". La denuncia de la injusticia social es la finalidad primordial de estos dramas. Las propuestas de rebelión quedan ajenas a ellos. La exclamación de odio y la negación nihilista de la sociedad son las únicas intenciones ilocutivas de los dramaturgos. Se da una situación melodramáticamente desarrollada, como veremos en su momento, de la que se deduce la denuncia y la necesidad de cambio. La ausencia de explosión catártica final, que suele traducirse en el llama-

miento a la lucha o a la rebelión, no niega su carácter “revolucionario”, sino que presupone la existencia de un público capaz de entender implícitamente el discurso.

El segundo bloque temático lo constituyen aquellas obras que representan la lucha obrera contra la explotación del capitalista, el fanatismo religioso o la presión familiar. Normalmente no se trata de un teatro de acción, se prefiere el discurso didáctico moralizador a la escenificación de actos de revuelta obreros. La repetición de largas disertaciones abstractas detiene la acción con demasiada frecuencia en detrimento de la tensión dramática, rozando, en algunos casos, el teatro de tesis.

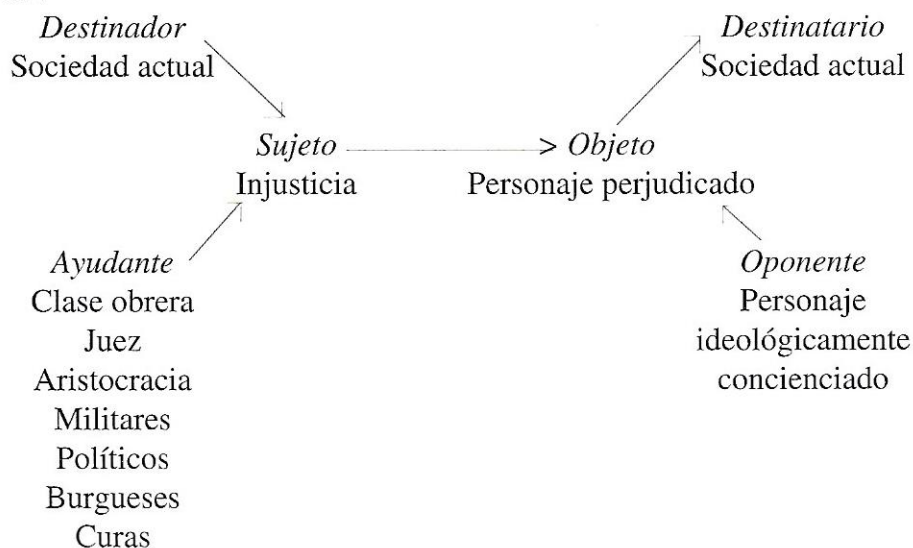
El último eje señalado por Serrano no tiene relación directa con el mundo obrero. Su localización no es la fábrica sino la familia. La oposición no es la de obreros-patronos, sino padres-hijos, esposos-esposas, etc. Para Serrano, este tema viene a ser como el reverso del teatro burgués tradicional. Son obras muy moralistas aunque “su moral no sea la dominante, mostrando a menudo el triunfo de los «buenos»⁵”.

A los ejes ya reseñados, nosotros añadiríamos uno más que formarían aquellas piezas teatrales que representan la utopía. Sobre las ruinas del viejo mundo se ha construido uno nuevo con unos ritos sociales diferentes a los de la sociedad anterior. La descripción de dicha sociedad es el reclamo esperanzador lanzado desde el proscenio a los espectadores con la ilusión de un triunfo que se anuncia próximo.

Ahora bien, estos contenidos se manifiestan a través de estructuras formales que organizan las peculiaridades del discurso dramático socialista. La conformación de los componentes de dichas estructuras elaboran un lenguaje que debemos presuponer nuevo, si recordamos la intención expresa de los autores de crear un teatro diferente al denominado “teatro burgués”.

El primer paso en nuestro análisis será el de localizar las categorías actanciales que organizan los argumentos dramáticos. De esta forma determinaremos las características de composición de las obras y, lo que nos parece más importante, daremos cuenta de los microuniversos por ellas elaborados. Aplicando como modelo las parejas actanciales definidas por Greimas⁶: sujeto vs objeto, destinador vs destinatario y ayudante vs oponente, queremos describir el conjunto de relaciones y el modo de existencia de los actantes que organizan los respectivos microuniversos, así como su funcionamiento, sobre todo, a través de su actividad como hablantes⁷.

Comencemos, pues, con el primer bloque temático señalado, el referido a la denuncia de la injusticia social. El conflicto dramático se plantea a partir del siguiente esquema⁸:



El drama surge del mal inferido a un sector de la población de la que el actante objeto es el representante. El tema es el de la injusticia institucionalizada como factor básico de la estructura social, por tanto en el presente bloque la motivación ideológica aparece pura, libre de cualquier carga anecdótica. Apoyando la acción del sujeto, aparecen actantes que representan, de modo esquematizado, las fuerzas del mal y sobre los que se cargan las tintas negras para acentuar su función. Frente a ellos, el oponente, personaje portavoz de la justicia, adornado con los valores positivos del héroe. Ya señalaba Lily Litvak la enorme simplificación de rasgos caracterizadores en el teatro anarquista, hasta el punto de elaborar una metáfora teatral que la investigadora considera inconsciente⁹. Comentario parecido podríamos hacer nosotros acerca de las obras socialistas, en las que detectamos, a fuerza de la esquematización que soportan, el deseo de los autores de representar la sociedad actual como la metáfora del mal y anunciar la sociedad del futuro como el mundo de la utopía; todo ello en términos míticos¹⁰.

Ya hemos dicho que el actante objeto cumple la función de personaje perjudicado por la injusticia por la que pide una venganza que nunca se le concede. La actitud del personaje está marcada en el contexto de la obra por la pasividad. Su protesta, cuando la hay, es individual, reclamando de la sociedad algo que ésta, por su misma organización, no puede darle. La función actancial es representada por el pobre o el trabajador en el momento anterior a la toma de conciencia revolucionaria. Se limita a manifestar la denuncia sin conocer otra solución que el marco de las leyes socialmente establecidas. La caracterización como perjudicado, desvalido y solitario es utilizada por el autor para recargar los tonos melodramáticos de la obra. De ahí que las víctimas sean casi siempre mujeres, ancianos y niños, cuyas intervenciones se singularizan por el predominio de actos de habla expresivos con exclamaciones, lamentos, súplicas y reproches. El estado de preconciencia revolucionaria en que vive el actante objeto provoca con mucha frecuencia que miembros pertenecientes al grupo social que aquél representa actúen como ayudantes del conflicto dramático. Esto tiene como resultado un corrimiento de funciones, cuya causa, en el marco ideológico de los microuniversos que estamos analizando, recibe el nombre de alienación. Ejemplos serían el guarda 1º en *La duquesita* de Álvaro Ortiz; el ordenanza Fernández en *Justicia*; Sixto y Tomás en *La venganza* de Silva Laguna y Guillermo Fares, etc.

La pasividad del actante objeto desaparece cuando ha realizado o iniciado el proceso de toma de conciencia. La nueva ideología inviste de nueva capacidad de actuación dramática al personaje, pasando a desempeñar la función actancial de oponente al conflicto central. Es éste el caso de Guillermo en *La venganza*. Guillermo, víctima del engaño de Alfredo, malvado empresario competidor, se convierte en oponente tras escuchar las palabras del obrero Ramón que le muestran una visión diferente de la realidad:

Guillermo: ¡Pidiendo limosna! ¡Mi esposa y mi hija implorando la caridad...! ¡La víctima en la cárcel! ¡El ladrón, libre! ¡Ah Sociedad...! ¡Qué bien juzgas a tus adeptos!...

Ramón: Guillermo: si la sociedad se basara en la justicia y la lógica, no tendríamos que lamentar tantos crímenes e infamias. Si fueran justas las condiciones de vida... Si no existiera el Monopolio, ni el derecho de la pro-

piedad privada... y todo el mundo se asociara para la producción y las buenas cosas de la vida, nadie mataría ni robaría; porque podrían procurarse lo necesario de un modo más fácil... Eso llegará. Ese paso tiene que darlo la humanidad...

(Cuadro segundo, esc. V, págs. 24-25).

La intervención de Ramón, con una finalidad ilocutiva claramente didáctica y de declaración de principios, se sitúa a continuación de los actos expresivos y sentimentales de Guillermo. Esta estructura coloca al espectador frente a un melodrama social trasladado al contexto de la lucha de clases. Una vez que Guillermo asume las enseñanzas de Ramón, se inicia la oposición a la injusticia, es decir, abandona su función como actante objeto para convertirse en oponente al conflicto dramático. Ahora bien, en ningún momento se da una propuesta de solución acorde con la ideología que se presupone en sus autores: no olvidemos que no es ésta la meta perseguida por las obras que se limitan a denunciar la realidad social, desde la perspectiva de la lucha de clases. La oposición del actante objeto, cuando se da, transcurre por vías de explosión, de rebeldía personal motivada por la desesperación y la impotencia ante la injusticia. Por ello, el resultado de esta oposición es siempre la muerte del burgués en manos del oprimido.

Sin embargo, lo más frecuente es que la función de actante objeto y la de oponente estén separadas, es decir, desempeñadas por personajes distintos. La oposición a la acción corre a cargo de un personaje concienciado políticamente, encargado de lanzar los largos sermones didácticos y de proteger a la víctima, objeto de la injusticia. Este actante aparece adornado en su caracterización con los valores positivos de la bondad, la honradez y la cultura. Sus intervenciones están marcadas siempre por una intención comunicativa doctrinaria, que es la causa principal de la estructura dramática en las escenas en que aparecen. Su función va perfilándose a través de sus relaciones con los actantes ayudante y objeto, con los que establece diálogos basados en un modelo de intercambios muy parecidos a los del "debate". Es decir, se nos presenta una situación de exposición de argumentos opuestos que elimina el diálogo entrecruzado con interrupciones que darían sensación de verosimilitud conversacional. Son escenas predominantemente expositivas de clara colaboración comunicativa entre contrarios, en perjuicio de la calidad dramática. Podemos describir como caso ilustrativo de lo que venimos diciendo la escena XII del acto único de *Justicia* de Torralva Beci: veintitrés son las intervenciones que organizan el desarrollo de esta escena; de ellas, doce corresponden al actante oponente y once, al ayudante, realizando esta última función dos personajes, don Clemente y Buitrago. El primero realiza seis participaciones, mientras que el segundo interviene en cinco ocasiones. Como vemos la simetría con la que se desarrolla el diálogo es perfecta. Los actos comunicativos de don Clemente y Buitrago no cumplen otra función que la del mantenimiento del contacto que facilita el discurso doctrinario de Macías.

La relación oponente-objeto se basa en un acto compromisivo de apoyo defensa y amistad que el primero manifestará al segundo. De esta forma, en *Justicia*, Macías se compromete a defender a Antonio, padre de la joven violada, después de que éste, al comprobar el veredicto injusto de los jueces, favorable al violador, se tome la justicia por su mano y mate al culpable:

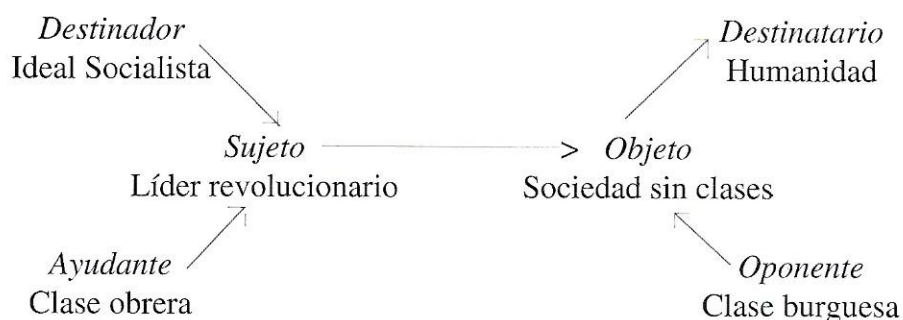
Macías: ¡Sí que le defenderé! ¿Qué culpa tiene él de haberse hecho, á su modo, lo que vosotros le negasteis al modo legal?... Sí, yo; y luego iré con vosotros, con los desheredados de la tierra, á buscar la justicia grande y á derramarla como un bálsamo de vida sobre las heridas del mundo.

(Última escena, pág. 235).

Los actos compromisivos se repiten a lo largo de las obras apoyados por expresiones de lamento referidas al personaje afectado directamente por la acción dramática: “pobre hombre”, “pobre María”, “buen amigo”, etc. Los actos compromisivos y expresivos muestran la relación existente entre oponente y objeto, funciones desempeñadas por personajes diferenciados sólo por el hecho de que el primero conoce los medios para luchar contra la injusticia, mientras que el segundo vive aún en la ignorancia. En realidad, éste es el rasgo básico de los dramas que hemos estudiado. Se trata de mostrar, en todos ellos, al pobre solo, aún no empeñado en el combate revolucionario. Su desesperación roza lo patético al situarlo al borde de la conciencia social por el exceso de penurias, pero en la incertidumbre de no conocer un camino liberador. Barthes afirma, en su comentario sobre *Tiempos modernos* de Chaplin, que la forma artística más eficaz de la revolución es la de presentar al hombre solo “aún ciego, a punto de abrirse a la luz revolucionaria por el exceso “natural” de sus desdichas”, pues, como añade Barthes, “ver que alguien no ve, es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve¹¹”.

Las obras cumplen de este modo la finalidad didáctica o doctrinaria para la que habían sido concebidas. Sin embargo, incluso aquí, donde la trama se desarrolla a través de un conflicto aparentemente sin solución, no deja de expresarse la visión redentora, puesto que el mal de la sociedad del presente se considera siempre transitorio. De esta forma se cumple una de las características del teatro socialista que insiste, junto a la denuncia, en el mensaje de esperanza como punto de ilocución.

El conjunto de obras que lleva a escena la lucha de los trabajadores por su emancipación presenta una estructura distinta de la que acabamos de analizar¹²:



El conflicto se basa, como puede observarse, en la lucha del sujeto por alcanzar el bien deseado: la sociedad del futuro. Dicha sociedad se anhela, pero no se conoce. En este sentido el personaje actúa poseído por una fe ciega en su ideal socialista, que lo impulsa en la búsqueda de una meta tan sólo imaginada y, por tanto, completamente utópica.

En su afán por alcanzar el objeto deseado, el sujeto debe salvar, por un lado, los obstáculos interpuestos por el oponente y, por otra parte, conseguir el apoyo del

ayudante, sin cuya solidaridad no podrá jamás llegar a su objetivo. Tal ayuda vendrá tras un período de aprendizaje o iniciación que transformará a la “víctima social” en héroe del mundo esperado. El deseo del protagonista se ve, pues, modulado en proyecciones ayudante y oponente.

Todavía hay una relación actancial más que incide directamente en el desarrollo de la acción: oponente vs ayudante. La agresión desmedida del oponente contra el ayudante manifiesta los rasgos de maldad del primero y la necesidad de actuación del sujeto a favor del segundo.

En la permanente oposición bondad-maldad, el eje de la bondad es ocupado sobre todo por el sujeto, que se eleva moralmente sobre los demás por ser el único que conoce el ideal revolucionario (*Los predilectos*, *Astrea*, *Los rebeldes*) o por ser el que mejor lo conoce (*La leona*, *Los convencidos*, *El atentado*, *La obrera del tejar*). En el primer caso, el sujeto encuentra a los ayudantes en una situación de preconciencia revolucionaria que debe eliminar por el adoctrinamiento y la ejemplaridad. En el segundo caso, su misión es la de reforzar los principios del socialismo ya conocidos y, de nuevo, dar ejemplo de su verdadera utilización. En una y otra ocasión, su papel de líder, apóstol y mártir de la nueva doctrina es evidente. El mesianismo es la función más importante de este personaje. Su caracterización como maestro de la nueva fe se muestra en la aureola mítica que le rodea y en los registros lingüísticos que utiliza.

Al comienzo de las obras se nos presenta al protagonista recién llegado al lugar donde se desarrolla la acción dramática, enseñando y dando ejemplo con su bondad y entrega. A veces, se trata de un sujeto que, después de un periodo de ausencia, regresa investido del saber indispensable para difundir la luz de la verdad entre sus conciudadanos. La información acerca de su llegada o de su labor es indirecta, es decir, el espectador la conoce a través de las intervenciones de otros personajes. Así, por ejemplo, en *El atentado*, Pepa, actante oponente en vías de asumir el conocimiento que lo convertirá en actante ayudante, nos da noticias del viaje realizado por el sujeto: “fué á la corte... y se trajo toas aquellas políticas que escuchábais como bobos y ende que vino ese médico... revuelto anda todo” (cuadro I, esc. I, pág. 128). En *Los predilectos*, don Rufo, actante oponente, constata la carencia de datos acerca de la procedencia de Lázaro: “no es de Madrid y no sabemos nada de él...” (cuadro I, esc. I, pág. 7). En *Astrea*, el origen del protagonista aún es más complicado. Sólo sabemos, por la información que da don Bonifacio, actante oponente, que llegó de Bélgica y se dedica con ahínco al adoctrinamiento de los obreros. En *La obrera del tejar*, Rosa desaparece de la fábrica durante un largo periodo de tiempo; cuando regresa, viene ya transformada. Nada se dice de su viaje, tan sólo se reconoce que vuelve imbuida de nuevos conocimientos que desea propagar.

En resumen, el sujeto aparece siempre envuelto en un halo de misterio, soledad y superioridad. Es el arquetipo de hombre perfecto y universal, es el redentor de la nueva colectividad. El apostolado es su función primordial. Cuando enseña la nueva doctrina o cuando es perseguido por los oponentes, se le atribuye implícita o explícitamente las cualidades propias de la divinidad cristiana. De esta forma, se convierte en el apóstol, el mártir o el nuevo Cristo.

Astrea: ¿No ves que verlo y callar es ser tan vil y tan infame como ellos?...
¡Y le golpean! ¡Así iba Cristo por el camino del Calvario!

(*Astrea*, Acto II, esc. XVI, pág. 75).

En *Los rebeldes*, Venancio, actante oponente, califica al protagonista de “apóstol predicador”: “Un perdido, un radical, un exaltado, uno de esos apóstoles que predicán teoría del demonio” (cuadro I, esc. II, pág. 15). Los ayudantes vuelven a otorgarle las mismas cualidades: “Nosotros que te llamábamos el Apóstol, el Mesías” (cuadro II, esc. II, pág. 44).

Las locuciones del protagonista están determinadas por este didactismo mesiánico. Las situaciones dramáticas en que éstos aparecen se estructuran en forma de largos monólogos de contenido doctrinario. Las intervenciones monologadas se desarrollan a partir de afirmaciones, declaraciones de principios y exhortaciones a la acción que acentúan el tono de sermón del texto. La oratoria sacra presta, en esta ocasión, su molde formal, su lenguaje y su simbología a unos discursos doctrinarios que intentan lanzar un nuevo contenido no menos sacralizado. Debemos de tener en cuenta que el lenguaje religioso resultaba sobradamente conocido a los espectadores, por lo que la intención comunicativa será más eficaz a pesar de estar incluida en un nuevo contexto. Así pues, las connotaciones religiosas son evidentes en la mayoría de las afirmaciones y exhortaciones del sujeto, que, a veces, recurre incluso a narraciones que tienen la misma finalidad y estructura que la parábola evangélica. Es decir, utiliza relatos que poseen una transcodificación alegórica de significado moral.

Ahora bien, este lenguaje religioso no es privativo del sujeto, sino que forma parte de una simbología general que ocupa todas las obras. Lo más frecuente es que las referencias evangélicas aparezcan caracterizando el proceso de iniciación y aprendizaje de los ayudantes. Éste es el caso de Bonifacia, en el drama de Torralva Beci, quien, después de realizar las pruebas de adoctrinamiento necesarias, recibe un nuevo nombre como símbolo de su nacimiento a una nueva vida, convirtiéndose así en Astrea. El nombre que se le concede simboliza su bautismo en la hermandad y en la fe del socialismo.

La caracterización mesiánica del sujeto en su relación con los ayudantes se mantiene también con los oponentes. Los personajes que realizan la función actancial de oponente rechazan la actuación del sujeto. Sin embargo, su repulsa no se traduce en acciones concretas, sino que se reducen a discursos coercitivos y amenazas que jamás llegan a hacerse efectivas. Ante las advertencias del oponente, el sujeto reacciona con un espíritu de cooperación dialéctica que anula la discusión violenta con el enemigo. El sujeto sitúa el enfrentamiento en la esfera de las ideas racionales sobre la justicia y la igualdad, propias incluso del pensamiento liberal y positivista de principio de siglo. El protagonista defiende el diálogo antes que la violencia, de aquí que la relación sujeto-opponente se base en la exposición ordenada de concepciones opuestas. La intención comunicativa de tales debates es el proselitismo. En este sentido la controversia puede producirse no sólo con las fuerzas oponentes tradicionales: burguesía, religiosos, militares o jueces, sino también con los anarquistas. Éste es el caso de *El atentado*, en el que el sujeto, Ricardo, debe enfrentarse al mismo tiempo a dos frailes y a un anarquista que llegan al pueblo en el que transcurre la acción.

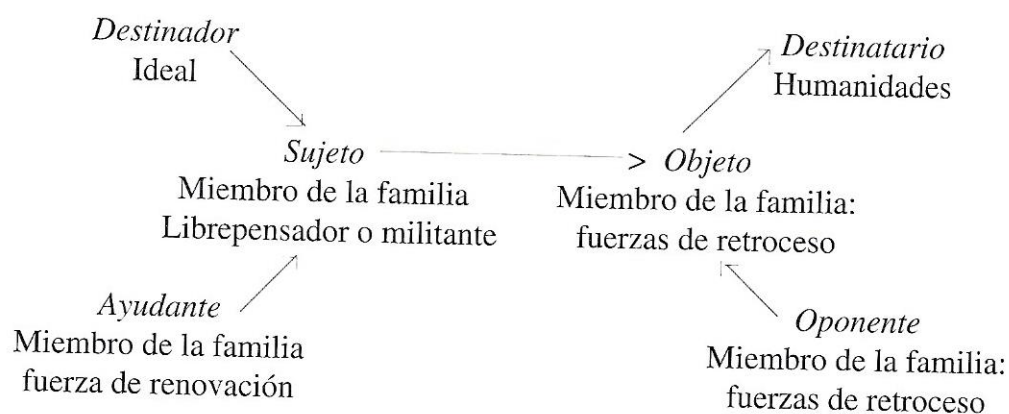
Otro eje importante en el desarrollo del drama es el que señalábamos como la oposición ayudante vs oponente. El enfrentamiento ocupa normalmente las primeras escenas de las obras antes de la aparición del sujeto. Representa la explotación del débil por el fuerte y justifica la necesidad de actuación del protagonista-sujeto. La situación dramática creada es aprovechada por los autores para acentuar el tono melodramático de las obras. Los ayudantes aparecen representados por mujeres,

niños o ancianos con una sola función comunicativa: demostrar el estado de miseria e injusticia existente en la sociedad demoníaca¹³. Se expresan siempre con exclamaciones, lamentos y súplicas que son la base de un melodramatismo artificial y el recurso utilizado para demostrar la maldad del oponente. Éste, por el contrario, manifiesta su voluntad y actitud con exhortaciones, órdenes y amenazas indicadoras de su fuerza y superioridad ante el débil. Así, por ejemplo, en *Los predilectos*, don Rufo reacciona malhumorado y con locuciones repletas de insultos ante las súplicas de Juliana y sus hijas, pobres mujeres desamparadas, temerosas y deshauciadas de su hogar. Poco después vuelve a repetirse la escena: en esta ocasión se trata de un pobre anciano, antiguo trabajador de la fábrica de don Rufo. El viejo llega suplicando algún trabajo, algún dinero para sobrevivir. La reacción de desprecio e impaciencia pone de manifiesto una vez más la maldad del oponente, su hipocresía moral y la necesidad del castigo como paso imprescindible para que la humanidad recupere el orden y el paraíso perdido.

Al final de las obras, la catarsis sobreviene en el momento en que las víctimas sociales han superado las pruebas necesarias hasta convertirse en los luchadores del nuevo mundo. La rebelión del débil ante el fuerte va acompañada, a veces, por la muerte simbólica del oponente y el anuncio de un futuro esperanzador en el socialismo.

En resumen, nos encontramos ante unos dramas expositivos y doctrinarios elaborados a partir de largos monólogos que sustituyen la técnica y el movimiento teatral por mítines políticos. Los rasgos estructurantes se deben sobre todo a la falta de habilidad artística de los autores y actores y a la precariedad de recursos económicos que impiden experimentaciones espectaculares.

Junto a este grupo de obras que representan las luchas sociales en el marco de una fábrica o un pueblo, encontramos otro conjunto de piezas teatrales que sustituye el mundo social exterior por otro interior mucho más reducido. Estos dramas presentan la distribución de fuerzas actanciales según el siguiente esquema¹⁴:



A primera vista, el gráfico que resulta de la combinación de actantes es similar al que presentábamos para mostrar el conflicto dramático en las piezas que escenifican la lucha obrera. La diferencia entre ambos esquemas parece reducirse al hecho de que los elementos actanciales ayudante, oponente y sujeto pertenezcan a un mismo sector familiar, rasgo que no existía en las obras anteriores. Sin embargo, las divergencias son mucho más profundas, ya que se basan en distintas concepciones del planteamiento dramático.

En este nuevo grupo de obras la sociedad ha sido sustituida por la familia que funciona como un microuniverso donde se reproducen las tensiones sociales, tema central de la literatura obrera. Como dijimos antes, la oposición patrono-obrero es representada ahora por el enfrentamiento esposo-esposa, padre-hijo, hermano-hermana, etc. A través de la confrontación en el entorno familiar, los autores elaboran todos los discursos comunes al mundo literario socialista: anticlericalismo (*En Servicio de Dios, El genio de la especie, Polos opuestos*), antibelicismo (*Voluntarios aristócratas*), defensa de la vida y la lucha obrera (*Hogar, Polos opuestos*), etc. Sin embargo, nos encontramos con una novedad: el mensaje didáctico se realiza, en esta ocasión, en nombre de conceptos mucho más amplios de los que se recogen dentro del marco estricto de la militancia o de la lucha de clases. Así la defensa de la Naturaleza, la Belleza, la Libertad, el canto a la vida natural y al buen salvaje (*Salvaje*) son motivos específicos y peculiares dentro del bloque temático que estudiamos.

La finalidad de los dramas sigue siendo didáctica a partir de una ideología liberal que parece, en muchos casos, olvidar el principio de la lucha de clases. Ambientados en el mundo de la aristocracia y de la burguesía (sólo en *Polos Opuestos* el entorno familiar es obrero), en ellos no se discute desde el punto de vista de la explotación del pobre por el rico, sino que se parte de la consideración de que la religión, la sociedad o la guerra van en contra de la alegría, la libertad y los sentimientos más naturales y elevados del ser humano. La amplitud de la propuesta puede responder al interés de los socialistas por difundir su programa entre sectores más extensos de la población, sobre todo entre la pequeña burguesía que pudiera sentirse atraída por la defensa de la libertad sin adjetivos o la cultura sin límites. La ambientación de los dramas en interiores burgueses o aristocráticos, además de indicar, como señala Carlos Serrano¹⁵, la influencia del teatro burgués del momento, apunta también al deseo de llegar a más espectadores, intentando facilitar la identificación del nuevo público con un teatro de tendencia matizadamente militante. Por otra parte, se mantenía la crítica a los temas de siempre, como el fanatismo religioso o la guerra, por lo que se seguía repitiendo parte del discurso habitual al espectador acostumbrado.

La estructuración de los dramas nos demuestra que los actantes son simples instrumentos de una acción prácticamente inexistente. Forman parte de un teatro sin movimiento, como ingredientes de un cuadro estático en el que entran para exponer, en una especie de diálogo monologado, su punto de vista. Lo importante no es el desarrollo de un suceso, sino la exposición de las circunstancias que rodean dicho suceso. La historia representada, que da pie a una acción mínima, es el pretexto para los largos discursos ideológicos de finalidad didáctica dentro de un mundo familiar. El dramaturgo, preocupado por la moraleja, se desentiende de la caracterización de sus personajes, de la ambientación dramática y de la justificación de los hechos. En general, el conflicto parte del deseo del sujeto de llevar una vida libre y natural a lo que se opone un sector de la familia, defensor de los convencionalismos y las tradiciones sociales. Las funciones actanciales de sujeto, ayudante y oponente son realizadas por personajes que no están claramente definidos. Su caracterización, cuando existe, es indirecta. Son personajes pasivos y pensantes que se manifiestan sólo en los diálogos, sosteniendo una de las dos opiniones que se debaten. La ausencia de definición interna tiene como resultado la creación de personajes vacíos de conteni-

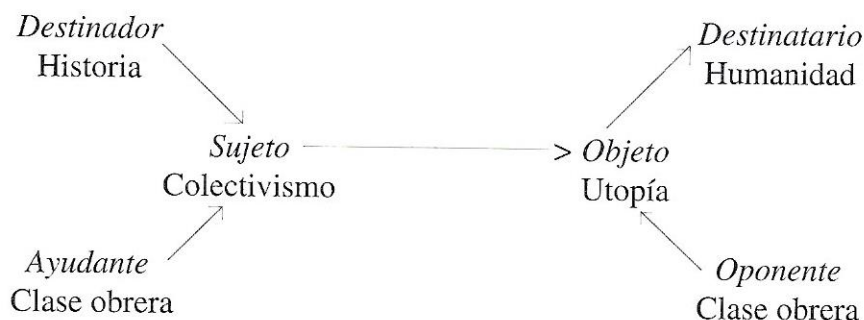
do, repetidos en la expresión y la conducta. Hasta tal punto esto es así que podemos llegar a pensar que dentro de un mismo bando, de los dos enfrentados en la obra, las participaciones de los personajes son intercambiables.

El drama se desarrolla mediante estructuras dialógicas que no nos dan una visión interna del conflicto. Dichas estructuras se basan sólo en la oposición de ideas y en la cooperación comunicativa de los personajes, usando para ello un vehículo retórico que tiene bastante relación con los diálogos socráticos. El esquema expositivo es, otra vez, el de pregunta-respuesta sin que los personajes entrecrucen sus parlamentos con interrupciones o se impliquen sentimentalmente en las controversias. En realidad, más que ante diálogos elaborados desde un punto de vista dramático, estamos ante una serie de monólogos sucesivos que, dada la extensión de algunos de ellos, impiden cualquier vestigio de intensidad dramática.

Por los rasgos hasta aquí señalados, podemos deducir que estamos ante un teatro de tesis en el que las características comunes más significativas son: ausencia de la acción en beneficio de la disertación sobre algún tema que enfrenta a los miembros de una misma familia; cooperación comunicativa entre los personajes, de forma que el diálogo favorezca la exposición de argumentos, aunque ello vaya en contra de la tensión dramática y de la verosimilitud conversacional; personajes pasivos y monolíticos representantes del bien y del mal e inamovibles en sus razonamientos; y, por último, catarsis final favorable a la tesis defendida por el sujeto, que es la del autor y, naturalmente, la que se le propone al público. La solución del drama no se deduce nunca de la síntesis de argumentos enfrentados, sino del triunfo de las tesis del bien sobre las del mal.

Como podemos observar, algunas de las características citadas estaban ya en los dramas anteriores y vuelven a aparecer en aquellos otros que constituyen el cuarto eje temático: el triunfo de la sociedad utópica. Somos conscientes de que en el estudio de este cuarto bloque nos movemos en el campo de las hipótesis, ya que debemos basarnos en el análisis de una sola obra: *El día de mañana* de Juan Almela Meliá¹⁶. Sin embargo, aunque éste es el único ejemplo que hemos encontrado, las abundantes referencias acerca de este tipo de piezas que aparecen en las revistas socialistas, nos hacen pensar que no nos equivocamos al considerar que se trata de un apartado amplio y cierto en el conjunto de las obras dramáticas.

La distribución de los actantes en *El día de mañana* responde, casi con exactitud, al esquema diseñado por Greimas para la ideología marxista¹⁷, desde el punto de vista militante:



La evolución de la historia ha traído consigo el triunfo del colectivismo, que está a punto de alcanzar la utopía, es decir, la sociedad sin clases. El conflicto

dramático es mínimo y parte de la negación de los miembros de la clase burguesa a aceptar la realidad histórica. Ahora bien, la oposición no se traduce nunca en actos violentos, sino en rechazos dialécticos, al no dar la burguesía su consentimiento a un hecho que, en el fondo, se considera inevitable. Hasta tal punto el conflicto es insignificante y el oponente, caracterizado como personaje representante del mundo burgués, coopera con el sujeto que, con frecuencia, los discursos didácticos se ponen en boca del primero, lo que acentúa el matiz de triunfo inminente de la utopía. De nuevo, la colaboración conversacional y la información didáctica son las piezas claves de este teatro. El diálogo se caracteriza, como siempre, por el equilibrio y el orden perfectos en las intervenciones de cada una de las partes. La conversación en general no se entrecruza y, cuando esto sucede, es tal el deseo de cooperación comunicativa que sólo se produce entre los ayudantes, que se interrumpen para confirmar unos lo que otros están afirmando.

La función actancial ayudante corre a cargo, en este caso, de un personaje que, en vísperas del triunfo del colectivismo, ha dejado de ser definitivamente la víctima social y se ha transformado en el héroe-protagonista que, tras las duras pruebas del aprendizaje, está a punto de alcanzar la meta anunciada por los dramas anteriores. En el proceso de transformación se han cumplido los requisitos necesarios que han aproximado al ayudante a la categoría de héroe invencible. Su nueva caracterización como raza superior que ha dejado de ser una clase simplemente trabajadora para adoptar cualidades sobrehumanas, vuelve a acercarnos, en su concepción, al mundo del mito:

Don Gregorio: ¡Qué cambio en el pueblo en cuarenta años! La primera generación de este siglo era formidable; pero la segunda se ha hecho invencible...

(esc. VII, pág. 23).

De la misma forma, los personajes que funcionan como actantes oponentes son caracterizados como miembros de una raza inferior ya vencida:

Jorge: Es el mejor ejemplar que queda de la generación que se va. Yo le quiero mucho; pero á veces le observo como á un hombre de raza inferior y admiro la fuerza que en su cerebro adquirieron las supersticiones viejas.

(esc. III, pág. 14).

La parte central del drama la constituye la descripción de la sociedad utópica. Meliá utiliza los recursos más frecuentes de los relatos utópicos que sólo altera muy ligeramente en algún momento, recordemos, entre otras obras, *Utopía* de Moro, *Ciudad del Sol* de Campanella o *Noticias de "Ninguna Parte"* de Morris.

El discurso utópico de Meliá sitúa las coordenadas geográficas y temporales en una sociedad agrícola e industrial española a mediados del siglo XX. Los trabajadores están a punto de proclamar la República Social, sumándose, de esta forma, a los Estados Unidos de Europa que han alcanzado el mundo feliz. En este contexto, aparecen dos turistas franceses que llegan a presenciar la proclamación de la República y a los que se les pide que expliquen cómo es la sociedad utópica. Como vemos, el viajero no es el visitante de Utopía, sino que dos ciudadanos de dicha

sociedad viajan contando sus experiencias. Las escenas de la descripción del mundo feliz se estructuran a partir del diálogo socrático, es decir, mediante los pares pregunta-respuesta, ya clásicos en los relatos utópicos y en el teatro socialista. En *El día de mañana*, Matilde, actante ayudante, interroga a Jacques y Lucienne acerca de algunos comportamientos sociales en Utopía. A través de las formas dialógicas, Meliá transmite la imagen de un Estado perfecto, coherentemente estructurado que hace posible para sus habitantes toda la libertad y la felicidad de que es capaz el ser humano.

Las limitaciones impuestas por el mismo texto dramático impiden a Meliá hacer una exposición de todos los aspectos sociales utópicos, por lo que Matilde se interesa tan sólo por aquellos comportamientos que tienen relación con el matrimonio, los hijos y la pareja. Cuestiones eternamente conflictivas como los celos, la infidelidad o la posesión se nos describen como superadas con un raciocinio cuya credibilidad sobrepasa los límites de la verosimilitud, siendo ésta una de las mayores críticas que, en general, se hace a todas las descripciones literarias utópicas¹⁸. De cualquier forma, lo único que Meliá imagina es el desarrollo de aquellos planteamientos que su concepción marxista del mundo le permite pensar como posibles en una sociedad sin clases.

Es interesante observar que cuando en el drama se hace referencia a una sociedad ideal, no se piensa en un Estado aislado, sino que se describe un patrón uniforme de civilización que va a extenderse por todo el mundo. Esta visión utópica, universalmente unitaria, es acorde con los principios del internacionalismo obrero y, además, coincide con las formas derivadas de las utopías modernas.

Finalmente, tras la presentación de la utopía, vuelve a retomarse el conflicto dramático para mostrar el triunfo definitivo del bien sobre el mal. La victoria no significa el aniquilamiento feroz de las fuerzas de la maldad, sino que éstas han ido asumiendo pacíficamente, en el proceso histórico, la evidencia de su fracaso y se someten, de la misma forma, a lo inevitable. Por ello, los personajes que realizan la función actancial de oponente, se rinden a los ayudantes en un parlamento repleto de exclamaciones, deseos y afirmaciones que expresan su emoción ante un hecho que, en realidad, entienden justo.

Después de la rendición sólo queda terminar el drama con la proclamación de la República Social y lanzar el repetido mensaje de esperanza con el que siempre se cierra el teatro obrero:

Jorge: ¡Hoy es el día del triunfo definitivo del pueblo!... ¡Ha llegado el instante de dejar proclamada la República Social! ¡Compañeros! ¡Hermanos! ¡Viva la Humanidad!...

(esc. IX, pág. 31).

Pues bien, con el cuarto eje temático completamos el abanico de posibilidades presentadas por el universo dramático socialista que va desde la denuncia de la sociedad del presente, pasando por la didáctica de la lucha obrera, hasta la representación de la utopía. En conclusión, puede decirse que las características estructurales de esta producción dramática vienen determinadas por la definición implicada de un público, por la precariedad de los medios económicos, por la falta de habilidad artística de sus autores y por su función didáctico-ideológica. Estas circunstancias

modelaban un concepto de realismo que no buscaba hacer una copia verista de la realidad, sino que, a través de un lenguaje y unas imágenes escénicas más alegóricas que realistas, pretendía comunicar su propia visión de la sociedad desde la perspectiva de un futuro liberador. A la finalidad didáctica del teatro respondía la creación de protagonistas-líderes capaces de hacer comprensibles a los espectadores su punto de vista mediante discursos repetidos hasta la saciedad. Los largos monólogos doctrinarios sustituían la técnica y el movimiento teatral por mítines políticos. El mundo representado, dividido en buenos y en malos, asimilados a sendos sectores sociales fácilmente reconocibles, propiciaba el aprendizaje del público y señalaba, una vez más, los límites de la concepción del realismo de los socialistas. La sistemática denuncia social, el mensaje de redención y el triunfo de los buenos dio lugar a un discurso escénico que, si consiguió tener su propio auditorio, fue sobre todo por la previa comunidad de intereses existentes entre el autor, el actor y el espectador de este teatro. En definitiva, fue un intento loable por parte de todos de crear un universo dramático y teatral que respondiese, como señala Torralva Beci, a “nuestro concepto de la expresión artística del ideal¹⁹”.

Notas

¹ R. Merino Gracia, “Teatro Socialista”, *El Socialista*, 21 junio 1915, pág. 2.

² Tomado de la dedicatoria a Juan A. Meliá en *La venganza* de Silva Laguna y Guillermo Fares. La Línea: Imprenta “La Valenciana”, 1911, pág. 5.

³ C. Serrano, “Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX”, en AAVV, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*; Madrid: C.S.I.C., 1983, págs. 263-280.

⁴ *Ibidem*, pág. 269.

⁵ *Ibidem*, pág. 271.

⁶ A. J. Greimas, *Semántica estructural*; Madrid: Gredos, 1973. Véanse también, entre otros, L. Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale*; París: Klincksieck, 1976; V. Propp, *Morfología del cuento*; Madrid: Fundamentos, 1987; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*; París: Editions Sociales, 1978; y J. Urrutia, “Actante y personaje (los actantes)” en *El personaje dramático*; Madrid: Taurus, 1975, págs. 87-93.

⁷ En obras como las que vamos a analizar, de enorme simplificación teatral, los actos de habla de los personajes son de gran valor significativo tanto para el estudio de su caracterización como para la consideración del texto como forma especial de mensaje y razonamiento ideológico. Sobre estos temas véanse, entre otros, J. Searle, *Actos de habla*; Madrid: Cátedra, 1985; J. L. Austin, *How To Do Things With Words*; O U P, 1978; J. Oleza, “La literatura, signo ideológico,” en AAVV, *La literatura como signo*; Madrid: Playor, 1981, págs. 176-226.

⁸ Para la descripción del primer bloque temático, hemos partido del análisis de las siguientes obras: Alvaro Ortiz, *La duquesita*, en *La Lucha de Clases*; Bilbao: Imprenta de la Sociedad anónima Tipográfica Popular, 18 de mayo a 15 de junio, 1907; A. Silva Laguna y Guillermo Fares, *La venganza*; La Línea: Imprenta “La Valenciana”, 1911; E. Torralva Beci, *Justicia*, en *Verdad en la farsa*. Col. Teatro de combate, 1ª serie. Santander: Imprenta “La Ideal”, s.f.; J. A. Meliá, “Libertad de prensa”, en *Vida Socialista*, 12 de mayo, 1912, págs. 3-5.

⁹ L. Litvak, *Musa libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*; Barcelona: Antoni Bosch, 1981, págs. 246-247.

¹⁰ Sobre las transformaciones del mundo real en mundos míticos y sociedades utópicas véanse, entre otros, N. Frye, *Anatomía de la crítica*; Caracas: Monte Avila, 1957, y “Variedades de las utopías literarias”, en *La estructura inflexible de la obra literaria: Ensayos sobre crítica y sociedad*; Madrid: Taurus, 1973, págs. 151-182; A. Ulam, “Socialismo y utopía”, en *Utopías y pensamiento utópico*, Comp. Frank E. Manuel. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, págs. 155-175; J. J. Morente, coord., *Lo utópico y la utopía*; Barcelona: Integral, 1984; A. Cioranescu, *L’avenir du passé: Utopie et littérature*; París: Gallimard, 1972; y A. Porras Medrano, “En torno al concepto de utopía”, en *Discurso*, 3-4, 1989, págs. 159-167.

¹¹ R. Barthes, “El pobre y el proletario”, en *Mitologías*; Madrid: Siglo XXI, 1980, pág. 42.

¹² Para el análisis de este segundo bloque hemos utilizado las siguientes obras: Juan Armengol y Sebastián, *Los convencidos*; Barcelona, 1913; José Domenech, *Los rebeldes*; León, Tipografía de la democracia, 1912; Juan A. Meliá, *Lucha*, en *Alma rebelde*; Madrid: Imprenta de I. Calleja, 1908, y *La Leona, El atentado y Los predilectos*, en *Teatro de vida y esperanza*; Madrid: Imprenta de I. Calleja, 1911; J. Sánchez Godínez y F. Domínguez, *La obrera del tejar*; Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1910; E. Torralva Beci, *Astrea*, en *Verdad en la farsa*, cit.

¹³ Véase N. Frye, *Anatomía ...*, cit., págs. 188 y ss.

¹⁴ Las obras analizadas son: A. Hernández-Cid, *El genio de la especie*, Barcelona, Toribio Taberner, s/f; del mismo, *Voluntarios aristócratas*, Madrid: 1909; A. Ortiz, *Polos opuestos*, en *La Lucha de Clases*, 15 de junio a 21 de septiembre, 1907. Bilbao, Sociedad Tipográfica Popular; E. Torralva Beci, *Salvaje*, en *Verdad en la farsa*, cit.; del mismo, *En servicio de Dios*, en *Acción Socialista*, 4 de junio a 27 de agosto, 1916; del mismo, *Hogar*, en *Vida Socialista*, 1 a 8 de junio, 1913.

¹⁵ C. Serrano, art. cit., pág. 271.

¹⁶ En *Teatro de vida y esperanza*, cit.

¹⁷ A. J. Greimas, ob. cit., pág. 277.

¹⁸ N. Frye: “Variedades de las utopías literarias”, en *La estructura inflexible...* cit., pág. 181.

¹⁹ E. Torralva Beci, “Dos palabras”, en *En Servicio de Dios*, en *Acción Socialista*, 4 de junio, 1916, pág. 5.