

EL TEATRO DE JOAQUÍN DICENTA: LA OTRA REVOLUCIÓN SOCIAL

Fidel López Criado

Profesor titular de Universidad

ABSTRACT: *This article studies Joaquín Dicenta's contribution to the so called "social theatre" or "theater of social concern" in Spain. Its thesis differs from mainstream critical opinion and maintains that Dicenta's plays are born out of a Kautskian political thought (social-democrat, not Marxist-Leninist), which is directed at a bourgeois and not a proletarian public. Thus, Dicenta's theatre becomes a revolutionary tool, of agitation and propaganda, directed at the liberal bourgeoisie, in whose hands is entrusted the leadership of "the other Marxist social revolution", through non-violent, democratic and parliamentary means.*

KEY WORDS: *Theater; social theater; Dicenta; Juan José; Daniel; socialism; marxism.*

LA RECEPCIÓN CRÍTICA

Tanto en el fondo como en la forma, el teatro social español, alumbrado por la pluma de Joaquín Dicenta, es la materialización literaria de unas circunstancias histórico-sociales que, a caballo entre los siglos XIX y XX, situaron al pueblo español en una violenta espiral de revolución y reacción¹. Su *Juan José*, estrenado en 1895, fue un rotundo éxito de público y algunos creyeron ver en Dicenta al Hauptmann español². Para muchos, casi todos entonces, con esta pieza nacía al fin el teatro social en España³. Y la crítica no dudó en alistarlo ideológicamente en las filas de la izquierda revolucionaria⁴. Veinte años más tarde, en vísperas de la Revolución Rusa, Eduardo Zamacois propondría:

Últimamente, un periodista de talento, José de Urquía, tuvo la feliz ocurrencia de publicar *Juan José* el "Primero de Mayo". Día consagrado a la Fiesta del Trabajo, y la copiosísima edición que hizo del drama y que dedicaba "a los obreros españoles", se agotaba en pocas horas. Este hecho, que acredita una vez más la inmarcesible juventud de esta

JOAQUÍN DICENTA'S THEATER: THE OTHER SOCIAL REVOLUTION

RESUMEN: El trabajo estudia la aportación del teatro de Joaquín Dicenta al llamado "teatro social" o "de la cuestión social" en España. Su tesis difiere de la consideración crítica habitual y mantiene que el teatro social de Dicenta nace de un pensamiento kautskiano (es decir, social-demócrata, que no marxista-leninista), que tiene a la burguesía y no al proletario como su principal destinatario. Así, pues, el teatro de Dicenta se convierte en un espectáculo revolucionario, de agitación y propaganda, dirigido a la burguesía progresista, a la que se le encomienda la labor de liderar esa "otra revolución social" marxista que debe discurrir por cauces parlamentarios y democráticos, no violentos.

PALABRAS CLAVE: Teatro; teatro social; Dicenta; Juan José; Daniel; socialismo; marxismo.

obra, me sugiere la siguiente idea, que ofrezco a todos los comediantes, y muy particularmente al insigne actor don Emilio Thuiller: ¡Por qué no celebrar anualmente, en todos los teatros de España, con *Juan José*, el aniversario glorioso denominado la Fiesta del Trabajo! (López Criado, 129-131).

Pero no todo fue entusiasmo y alabanza. Algunos críticos se sintieron rápidamente defraudados por el escaso bagaje intelectual del autor, e incluso llegaron a dudar de su compromiso ideológico. Así lo expresó José Martínez Ruiz ("Azorín") en una carta a Leopoldo Alas ("Clarín") fechada el 26 de octubre de 1897:

Querido maestro: Su "Palique" contra *El País* ha gustado mucho, pero todo el mundo se pregunta cómo ha tomado usted en serio a Dicenta. Este reto es absurdo. Yo conozco la biblioteca de Dicenta, puedo asegurarle que no tiene un solo libro del socialismo, ni sombra siquiera de revistas de derecho y sociología. Ya lo ve usted diariamente: imprecisiones, lamentos, lirismo trasnochado. De socialismo, de doctrina socialista fría, razonada, ni una palabra; Dicenta está desprestigiado por completo: es hombre al agua [...]

o al vino. Al estrenar *Juan José* vi en él una esperanza de cosas grandes, a pesar de aquel final desastroso y de un poco –otros dirían mucho– de sentimentalismo, de melodrama; después vine a Madrid, conocí al autor, sé lo que hace, lo que trabaja, lo que estudia y tengo absoluto convencimiento de que no hará nada (López Criado, 129-131).

Dos meses después, en un artículo en *El País. Diario republicano socialista revolucionario*, publicado el 2 de enero de 1898, Dicenta explicaba su planteamiento revolucionario dentro de un pensamiento socialista democrático:

Los problemas sociales pueden avanzar [...] dentro de una forma de gobierno republicana. La República es el punto de arranque para el triunfo del socialismo. Por eso nosotros socialistas convencidos, nosotros que estamos con los que sufren [...], ayudaremos con todas nuestras fuerzas a los republicanos y formaremos en primera línea cuando de luchar por el advenimiento de la República se trate (López Criado, 129-131).

Sin embargo, este compromiso no era aval suficiente para esa *intelligentsia* revolucionaria que exigía más alta cuna intelectual para el padre del teatro social español y, en un artículo publicado en *El Progreso*, el 15 de enero de 1898, Azorín sentenciaba: "Joaquín Dicenta es un gran literato, un estilista vigoroso, vibrante, entusiasta; pero Dicenta no es un revolucionario" (López Criado, 129-131). Pero Azorín se equivocaba. Dicenta no era un intelectual, ni un teórico del marxismo, formado al amparo de una amplia cultura libresca –motivo por el cual no encontraremos nunca en su obra el más mínimo rastro de esa "doctrina socialista fría, razonada" que le reclama Azorín–; pero, como inmediatamente demostraremos, Dicenta conocía perfectamente el debate ideológico generado en el seno de la Segunda Internacional y su obra respondía a una estrategia revolucionaria perfectamente estudiada y adecuada a su particular momento histórico.

EL TEATRO SOCIAL Y SU CIRCUNSTANCIA

Desde luego, ni Dicenta era Hauptmann, ni España era la Alemania de entresiglos⁵. El naturalismo que triunfaba en la novela española a finales del siglo XIX no encontraría esa misma acogida en el teatro, donde el drama histórico ro-

mántico seguiría cosechando grandes éxitos de público⁶. El teatro social europeo heredó del naturalismo socialista de Zola y Hauptmann una ideología revolucionaria que dejaría atrás la problemática individual burguesa para centrarse en la vivencia colectiva de la clase obrera. Se trataba de un teatro políticamente radicalizado, que pretendía aportar nuevas propuestas de estructuración social, económica y política, implicándose decididamente en la lucha de clases. Su concepción escénica era popular, en línea con lo que, décadas más tarde, sería el teatro de Erwin Piscator (1893-1966), que entendía el teatro como medio de educación histórica y política, visto desde una perspectiva claramente marxista. Era, pues, un teatro obrero o proletario, aunque en algunos casos admitiese aportaciones de la burguesía intelectual revolucionaria, y su ámbito de representación natural eran las casas del pueblo, los locales sindicales y las salas de precios más asequibles.

Sin embargo, a diferencia de países como Alemania o Francia, que materializaron un teatro "para el pueblo" desde una ideología revolucionaria –como es el caso del *Freie Volksbühne*, fundado en 1890, o el *Théâtre du Peuple*, iniciado en 1895–, en España, el teatro se concebía como una parte de la industria del entretenimiento (el ocio como negocio), dirigido a un público-cliente, principalmente burgués, aunque tampoco se desaprovechase el negocio en ámbitos más humildes, como ocurre con el teatro por horas. Por otro lado, las grandes compañías, que estaban dirigidas por actores y actrices de gran prestigio, pero que también se movían por intereses empresariales, medirían el éxito de una obra mucho más por su recaudación en taquilla que por su recepción crítica, y eso suponía aferrarse a temas y fórmulas de probado éxito comercial. En consecuencia, en las salas de mayor prestigio entonces, como las del Princesa, Español, Centro, Lara, Infanta Isabel, Reina Victoria, Eslava, Cómico, Circo Price, Comedia o Apolo, mientras actores y actrices de la talla de Emilio Thuillier, Fernando Díaz de Mendoza, María Tubau, María Guerrero o Rosario Pino, hacían las delicias del público con sus dotes declamatorias, interpretando obras de dramaturgos como V. Aza, J. de Burgos, E. Gaspar, A. López de Ayala, M. Ramos Carrión, T. Rodríguez Rubí, M. Tamayo y Baus, R. de la Vega, y otros, la "cuestión social" ni estaba, ni se le esperaba.

Así, cuando Dicenta llevó a escena la vivencia de la clase trabajadora española, esa parte de la crítica mejor formada, conocedora de lo que estaba ocurriendo allende

los Pirineos, creyó ver la llegada a España del "genero Hauptmann", que representaba la manifestación más radicalizada de lo que entonces se entendía por teatro social (o "de la cuestión social") en Europa. En gran medida, la percepción era correcta, en cuanto ambos escritores trasladaban a escena la misma inquietud: la lucha de clases⁷. Sin embargo, Dicenta tenía su propia personalidad, su propio estilo y un proyecto teatral y social igualmente propio. Por consiguiente, a la par de una declarada concomitancia revolucionaria, las diferencias entre los planteamientos escénicos de uno y otro dramaturgo pronto se hicieron evidentes: mientras Hauptmann **colectiviza** la lucha de clases (como en *Los tejedores*, donde un grupo de campesinos se convierte en el protagonista colectivo del conflicto), Dicenta la **personaliza** o **individualiza** (como podemos observar –ya desde el título– en *Juan José, El señor feudal, Aurora o Daniel*); mientras los dramas de Hauptmann nos remiten a un **pensamiento** revolucionario (de claro sesgo marxista), los dramas de Dicenta nos arrastran hacia un **sentimiento** revolucionario; y como principal rasgo diferencial, mientras el teatro de Hauptmann orienta su revolución (social y teatral) hacia un público **proletario**, Dicenta se dirige a un público principalmente **burgués**⁸.

TODO POR EL PROLETARIO

Como hemos dicho, Dicenta introduce el mundo obrero en la escena madrileña –y en esto radica la principal novedad (revolucionaria) de su teatro: es "el primer drama de alpargata y blusa obrera que presenciaron los abonados de la Comedia, público de levita y guante blanco" (Forgas Berdet, 71). Sin embargo, aunque nos encontramos ante un teatro **de** proletarios (en sus personajes, ambientes y circunstancias), no es un teatro **para** proletarios –al menos no en primera instancia⁹. Y en este planteamiento (un teatro revolucionario dirigido a la burguesía) coinciden la ética (es decir, el compromiso con la lucha de clases a través de una estrategia de agitación social) y la estética (eso es, la utilización de elementos dramáticos derivados del costumbrismo y del melodrama) del teatro dicentino¹⁰.

Dicenta dirige su teatro a la burguesía –a ese "público de levita y guante blanco" al que se refiere Forgas Berdet más arriba– y no al proletariado porque considera que aquel y no este es el más capacitado para protagonizar la

revolución social. Y Dicenta no es el único que piensa de este modo. De hecho, ese fue el gran debate de la Segunda Internacional, en 1889¹¹. Algunos teóricos marxistas allí presentes, como Luis Blanc o Karl Kautsky, consideraban que el proletario era una pieza fundamental para hacer discurrir a la revolución por cauces pacíficos y parlamentarios:

El paso de la sociedad capitalista a la sociedad socialista sólo podrá darse con decisión cuando el proletariado sea tan numeroso, tan bien organizado, de tan alta inspiración, que su representación política, el Partido Socialista, alcance la mayoría absoluta de la población, y por lo tanto la representación popular en las comunas, las provincias y el Estado (Kautsky, 19).

Pero a finales del siglo XIX y principios del XX, ese proletariado políticamente consciente y educado no existía en Europa –y mucho menos en España¹². De ahí que, al margen de otras diferencias, tanto los marxistas radicales (Peter Tkachev o Lenin) como los marxistas moderados (Blanc y Kautsky) coincidiesen en la necesidad de "tutelar" la revolución¹³. Y de este debate, tan público como notorio entonces, se nutrió el pensamiento revolucionario (socialdemócrata, que no marxista-leninista) de Dicenta¹⁴.

En el *Manifiesto Comunista*, Karl Marx había excluido a la burguesía de su proyecto revolucionario por considerarla "poco fiable"¹⁵. Sin embargo, Kautsky opinaba que, por el contrario, el elemento menos fiable de todos era el propio proletariado:

Se presenta a menudo al proletariado como una masa uniforme opuesta a, la "masa reaccionaria" [pero], en realidad, el proletariado es todo menos una masa uniforme, homogénea, "sincronizada" al estilo alemán [y] los pequeños campesinos, los pequeños comerciantes, los artesanos no pertenecen a esa categoría, por más necesitados que estén. Estos no ven su salvación en una sociedad socialista, sino en la elevación del precio de las mercancías que llevan al mercado. Su ideal consiste en hacerse grandes propietarios, grandes industriales o comerciantes en la sociedad de la propiedad privada. [...] Pero no son capaces todavía de una lucha duradera contra el capital. Tienen estallidos provocados por la desesperación, seguidos inmediatamente por una humilde sumisión. El proletariado no desarrollado no tiene meta superior a la del momento (Kautsky, 25).

Por otro lado, continúa Kautsky, la crisis económica que sufría Europa a principios de siglo había sensibilizado a la burguesía, acercándola más a la clase obrera:

Hoy sabemos que esa nueva clase media de un día a otro desciende a un nivel de vida más bajo, a medida que la posesión de una cultura elevada deja de ser el privilegio de una pequeña minoría. Así se aproxima la mayoría de la "nueva clase media" al proletariado propiamente dicho, y lo fortalece. Pero constituye en las filas proletarias una capa propia, con su propia estructura mental, su nivel de vida y su aptitud para la lucha, que exigen una táctica especial (Kautsky, 25)¹⁶.

Esa "táctica especial", que debía tener en cuenta la idiosincrasia de esa "nueva clase media" (su "estructura mental") aparece magistralmente ilustrada en el teatro de Dicenta en un doble propósito (exegético y propedéutico) revolucionario: primero, demostrar la absoluta incapacidad (colectiva) del proletariado para liderar la revolución (de ahí el individualismo revolucionario, siempre más pasional que cerebral, y los finales truculentos que marcan el fracaso de la acción revolucionaria); y luego, propiciar el liderazgo burgués en la causa proletaria (desde la empatía e indignación que provoca la injusticia).

PERO SIN EL PROLETARIO

A este respecto, la mayor parte de la crítica está de acuerdo en que *Daniel* es la obra más meritoria del teatro dicentino y la que más se acerca a los patrones del teatro social europeo (al estilo de Hauptmann, en *Los tejedores*), al introducir un protagonista colectivo (los huelguistas) en la lucha de clases. Desde luego, la pieza es una de sus mejores, no sólo porque en ella se destilan y aquilatan planteamientos y estructuras dramáticas anteriores, sino porque es la pieza que mejor explica el pensamiento kaustkiano de Dicenta. Ya desde el primer acto, el autor pone en evidencia la incapacidad de los mineros para unirse y articular un proyecto revolucionario. El joven Pacorro es el primero en denunciar el desencuentro y la desunión de los mineros ante la posibilidad de una huelga: "Y los capataces, vamos, los obreros a los que, por tener la mujer guapa o la lengua aduladora, hacen los amos capataces, *entoavía* gruñen más que los amos" (9). Es una división que surge en el seno mismo de la

familia proletaria, entre hermanos, como ocurre con Pablo (minero) y Pedro (guardia civil):

- Pablo: ¿A qué vino la riña?
 Pedro: Culpa de los paisanos. Se toman muchas libertades. Creen que son iguales a uno (Con aires de importancia y retorciéndose el bigote).
 Pablo: ¿No lo son?
 Pedro: ¡Qué van a serlo! [...] ¡Iguales! Pon a todos esos mineros con sus pistolones y sus facas frente a cuatro números y un cabo y verás canela.
 Pablo: Minero fuiste antes que soldado.
 Pedro: Pero dejé de serlo (10-11)

De ahí que la sintonía revolucionaria entre proletarios se dé más como una coincidencia de intereses personales –amorosos, como es el caso de Pablo (líder de los huelguistas) y Cesárea (viuda de un agitador sindicalista, a la que llaman la *Apóstola*, por su afán proselitista y doctrinario)– que como el resultado de una estrategia revolucionaria calculada fríamente. Pero más significativo aún es el hecho de que ninguno de estos líderes sindicalistas se identifique con los rudos e ignorantes mineros a los que dicen representar:

- Pablo: Sabes que no soy un obrero ignorante y rudo, como tampoco lo eres tú. He estudiado, he aprendido, he educado mi pensar y mis sentimientos. Si estoy en la mina, de fundidor, por causa de mis ideas es [y] esas ideas me obligan a mí, un mecánico, a trabajar como un bracero.
 Cesárea: Dijiste bien; tampoco yo soy una obrera ruda; también eduqué junto a Manuel mi pensar y mis sentimientos; también es por ganar el pan de mis hijos por lo que trabajo en esta mina (12-13)

Pablo y Cesárea son los representantes de aquella élite proletaria ("vanguardia del partido", la llamó Lenin) más preparada (concienciada o adoctrinada) que debía guiar al resto de los proletarios en la revolución¹⁷. Sin embargo, esa concienciación o superioridad ideológica de Pablo y Cesárea no sólo los diferencia (separa y aleja) de la masa obrera (los obreros ignorantes y rudos a los que desprecian

abiertamente), sino que los conduce a un planteamiento revolucionario más próximo al anarquismo dinamitero (la violencia de la "acción directa", producto del odio y la sed de venganza individual) que al marxismo (como proceso de organización y educación doctrinal conducente a la acción revolucionaria colectiva):

- Cesárea: Fuera de mis hijos, no existo más que para la venganza y el odio.
- Pablo: ¡El odio!... ¡La venganza!... ¡Fuera tan hermoso vivir para la justicia, para la bondad!
- Cesárea: También pensaba yo eso; también le decía a Manuel que a fuerza de bondad y de amor los hombres llegarían a ser hermanos. Todo este creer se vino a tierra en aquella matanza. [...] La venganza y el odio echaron raíces en mi alma. Sólo de venganza y de odio viviré hasta que la justicia triunfe. [...] También el odio abraza, y para odiar a nuestros enemigos, la mina es un gran libro (14-15).

Por otro lado, Daniel –prototipo de obrero rudo e ignorante, en cuyo nombre su hijo Pablo pretende hacer la revolución proletaria– da voz a al resentimiento que la mayoría de los mineros muestran ante la revolución y los líderes revolucionarios:

- Daniel: Porque tó eso son mojigangas, pamplinas, viento que sus han metío en el calatre. Den-de que andáis en estos belenes marchamos peor. ¿Qué os habéis figurao? ¿Qué vais a componer el mundo?... Siempre hubo pobres y hubo ricos. Siempre los habrá. Los más trabajamos pa los menos. Así está hecho el mundo, y no lo desharéis la *Apóstola* y tú con discursos. [...] Pa trabajar nacimos. Trabajó mi padre y el padre de mi padre y trabajo yo y trabajáis vosotros, y trabajarán vuestros hijos; y los amos seguirán siendo amos, que esa es la ley (24)

Este pensamiento –más propiamente, sentimiento– está en la raíz de la incapacidad del proletario para conducir la revolución a buen puerto, y los capitalistas, los amos de la mina, lo saben y utilizan a su favor: "Lucas: Hay que contar con que los mineros son también gente ruda y no sirven para otra cosa" (33). Estamos ante un proletariado

embrutecido, casi animalizado, incapaz de pensar o ver más allá de sus necesidades materiales más inmediatas¹⁸. De ahí que Pablo se erija en su "representante" y asuma la voz del "pueblo":

- Pablo: Que si estos hombres callan y no se atreven a decir lo que llevan en el corazón, por mal entendidos respetos, yo hablaré alto y en nombre de todos: porque todos, sépalo usted, todos piensan lo que hablo yo. [...] Callan y bajan la cabeza porque todavía son cobardes delante del amo; porque aún no se atreven a decir lo que piensan. Yo sí me atrevo. (53)

Pero ese liderazgo "representativo" terminará en una huelga en la que la Guardia Civil lleva a cabo una brutal matanza, en la que mueren casi todos los huelguistas, incluido su líder, Pablo. La acción revolucionaria colectiva (la huelga protagonizada por los mineros) liderada por "la vanguardia del partido" fracasa estrepitosamente y los mineros se *sienten* engañados y abandonados a su suerte:

- Daniel: Dicen que entre tú y mi hijo, Pablo, el que mataron, les habéis engañado; que les ofrecisteis el desquite y que el desquite está aún por tomar. [...] Sigo sin entenderte. Me pasa lo que a los mineros. [...]
- Cesárea: Me echan. Me echan la mala voluntad de los obreros y el odio de los amos. Los obreros maldicen de mí. Los amos me niegan el jornal. Hay que ganar la vida. Hay que seguir luchando y me voy. Aquí nada se puede hacer. (86-87)

Así, la obra termina, como en tantas otras piezas, con la venganza pasional e individual de Daniel, que mata a los amos y a sus respectivas familias. La huelga (la "acción revolucionaria colectiva") no sólo fracasa, sino que lo empeora todo. Desde la óptica del proletario (si es que alguno hubiere entre el público dicentino), este desenlace, más que una decepción, constituiría un escarmiento. Pero Dicenta no pretende escarmantar al proletariado, sino aleccionar a la burguesía, avalando las propuestas de Kautsky, que proponía una revolución pacífica, parlamentaria, apoyada por burgueses –los mismos que se encuentran en la sala en la que se representaba *Daniel*.

UNA TÁCTICA ESPECIAL

Dicenta conocía perfectamente a su público –burgués, como él– y sabía como manipular sus emociones, para provocar sus iras o suscitar sus empatías y ponerlas al servicio de la causa socialista. Por eso abundan en sus obras el sufrimiento, el amor, el odio y la venganza: las principales armas de cualquier agitador inteligente. Sus protagonistas son obreros –“los que sufren”–, casi todos rudos e ignorantes, que se mueven por impulsos vitales y no por razones ideológicas. Así, Juan José (un hombre honrado y bueno) termina matando a su amante (una mujer codiciosa que le abandona por mejor postor) y a su patrón (un mal hombre que abusa de su poder para quitarle a su mujer) en un acto de desesperación e inmolación sentimental. Y de igual manera, Daniel (otro hombre bueno, resignado y pacífico) termina matando a los amos de la mina (y a sus familias) no porque les considere enemigos de clase, sino porque los considera responsables de la muerte de sus hijos. Aunque una parte de la crítica no llegó a entenderlo (ni a perdonarle por ello), la estrategia era tan evidente como eficaz.

Como venimos argumentando, Dicenta era un agitador que sabía muy bien cual era su cometido en el teatro: descubrir a su público (burgués) una realidad social ampliamente desconocida (retratando la vivencia íntima, cotidiana y degradada del proletariado), para sensibilizarlo o concienciarlo (acercándolo al sufrimiento, la injusticia y la desesperación de la clase obrera) y alistarlo en la revolución social (apelando a la emoción y al sentimiento que inspiran la indignación y la simpatía por el más débil). A este respecto, una acotación de *Daniel* (la escena VI, de los hornos de la mina) resulta sumamente reveladora:

Procúrese dar a esta escena, como a todas las anteriores, grandes caracteres de vida y de realidad. Es el medio, el vivir de los trabajadores lo que hay que meter plásticamente en el alma del público, para que éste se impresione, se compenetre con ese vivir y lo esté viviendo a la par de los personajes. Sólo así podrá llegar esta obra al objeto que su autor se propone. (Daniel, 41)

Azorín había dicho bien: “imprecisiones, lamentos, lirismo trasnochado. De socialismo, de doctrina socialista fría, razonada, ni una palabra” (López Criado, 129). Ni falta que le hacía.

Dicenta sabía muy bien que, si iba a ganarse la simpatía del público burgués, era mucho más eficaz ilustrar la vivencia del trabajador mediante un conflicto personal o individual que colectivo –pues, si bien el sufrimiento de uno puede ser el de todos, el de todos no es de nadie. Y de igual manera sabía nuestro autor que, si la burguesía progresista iba a implicarse en esa revolución, el proletario no podía aparecer como protagonista de la lucha armada, ni mucho menos podía permitir que ésta tuviese éxito. De ahí que, antes que elevar sus personajes a la categoría de héroes, Dicenta prefiera presentarlos como víctimas (tanto de sus amos como de su propia impotencia o incapacidad revolucionaria).

A este respecto, por ejemplo, podemos ver en *Daniel* como el truculento asesinato de los amos de la mina y sus familias (que en el ámbito radical marxista se asumía como parte esencial de la estrategia revolucionaria) se convierte en un acto de locura y desesperación, una explosión de ira “provocada” (y esta es la clave de la empatía) por la injusticia y el sufrimiento que el poderoso (capitalista) inflige sobre el débil (obrero). Así, el agresor se convierte en víctima y su crimen (carente de toda justificación moral) se convierte en legítima defensa. De ahí que, en *Juan José*, en el diálogo final entre Rosa y Juan José, éste explique (a Rosa y al público, por supuesto) que mató a su patrón en una pelea “justa”:

- Rosa: (Con desesperación.) ¿Le has matao tú?... ¡Tú has matao a Paco, asesino!
- J. José: (Con fiereza.) ¡Asesino, no! Le he matao dándole tiempo *pa* defenderse, de cara; peleando. Como matan los hombres.
- Rosa: (Con espanto.) ¡Oh! (Juan José. 106)

Y de igual manera, Daniel intenta convencer a Cesárea (y, a través de ella, a toda la sala) que la espantosa muerte de sus amos y familiares es una forma de justicia personal –precisamente la que el patrón le niega al obrero en la sociedad capitalista:

Si hubiesen matao a los hijos de los demás y disfrutao a las hijas de los demás y roto los hornos de los demás, yo como si tal cosa. Pero lo mío es mío y me lo robaron. A los ladrones se les mata. (Dicenta, *Daniel*. 91)

Sin duda, nuestro agitador sabía que, en el teatro, como en la vida misma, no se convence con razones, sino con

buenas emociones¹⁹. Y ese público burgués, más dispuesto a sentir pena por el proletario que a identificarse

con él, aplaudió con entusiasmo esa propuesta: misión cumplida.

NOTAS

- 1 Fueron aquellos unos tiempos de grandes cambios, de profundas transformaciones en las bases económicas y sociales del país, que anunciaban el nacimiento de un nuevo sistema –el capitalismo– mediante el cual se sustituían unas relaciones sociales basadas en el privilegio señorial por otras fundadas en el derecho ciudadano. Los momentos más críticos y decisivos para su desarrollo pueden situarse entre 1873 y 1931 (coincidiendo con la declaración de la Primera y la Segunda República, respectivamente), aunque en lo que al teatro social español se refiere, la franja histórica más pertinente es la que atañe a “los años bobos” de la Restauración o regreso de la monarquía al poder, particularmente el período de regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena (1885-1902). Véase la “Introducción” a mi edición de *Juan José*. Madrid: Marenostrum, 2005; páginas 7-32. Todas las referencias a esta pieza provienen de esta edición.
- 2 A este respecto, Melchor Palau afirma: “*Juan José* es la obra más importante que ha pisado la escena en estos últimos tiempos. Al así calificarla, no me refiero a su valor literario [...], sino a algo más trascendental y temible [...]; el género Hauptmann, al que por sus personajes y tendencias claramente pertenece, había intentado perforar el tradicional muro de la escena española, pero no lo había conseguido. Dicenta se ha impuesto [...] adoptando para seres escénicos nuevos las

formas originales del teatro con sus sencilleces, sus libertades pasionales, sus energías de resolución”. De igual manera, José Deleito y Piñuela considera el estreno de *Juan José* como una auténtica revolución teatral, el éxito más sonado desde *Don Juan Tenorio*. Y José Martínez Ruiz (“Azorín”) dice que la pieza resume toda una época: “*Juan José* es el drama de nuestros días. Es la encarnación, el símbolo de esta sociedad fin de siglo [...] y porque es un drama que vivimos todos, algo que respiramos todos los días [...], *Juan José* será siempre aplaudida y considerada como una de esas obras que sintetiza toda una época”. (López Criado, 129-131).

- 3 Como advierte Javier Huerta Calvo, antes que *Juan José*, había aparecido *El pan del pobre* (una adaptación de *Los tejedores*, de Hauptmann), que, cronológicamente, podría considerarse como la primera escenificación del teatro social en España; sin embargo, al no ser una pieza original, no puede detentar ese mérito, que le corresponde enteramente a Dicenta: “Para bien y para mal, Dicenta y el teatro social quedaron unidos a la mitificada *Juan José*” (Huerta, 2018). De igual manera, Torrente Ballester afirma que Joaquín Dicenta es uno de los paladines más importantes del teatro social español: “La novedad del teatro social de Dicenta no consiste en sacar a escena al pueblo, sino en sacarlo investido de derechos que suponen el movimiento proletario del siglo. El pueblo, como tal, siempre tuvo su puesto en la escena española,

Recibido: 12 de septiembre de 2011

Aceptado: 18 de octubre de 2011

pero es un pueblo alegre o doliente, que no se subleva, y que si lo hace, es en nombre de idearios políticos, no sociales" (Torrente Ballester, 94).

- 4 Salvador Canals vio en *Juan José* una amarga filosofía de revolucionaria tendencia social y destacó el protagonismo de la clase obrera en la pieza. Por otro lado, Ernesto Álvarez afirmaba que la pieza convertía el escenario en tribuna revolucionaria, y Rafael Delorme la consideraba La Biblia del radicalismo socialista. De igual opinión eran Luís Taboada, que resalta el carácter revolucionario de la obra, y Eugenio Noel, que considera a Dicenta como el inventor de la izquierda literaria. A su vez, Unamuno reconoce la "verdad social" del drama: "El drama del señor Dicenta es bueno artísticamente por revelar la esencia de la vida social de hoy en uno de sus aspectos, por ser resplandor de la verdad, por revelarnos la honda significación de un mundo. No es bueno por tener tesis socialistas, sino que tiene tesis socialistas por ser bueno". (López Criado, 129-131).
- 5 Allende los Pirineos, la innovación teatral era vigorosa y llegaba de la mano de dramaturgos como el belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), principal exponente del teatro simbolista, con obras como *Peleas y Melisanda* (1892), y *El pájaro azul* (1909); el noruego Henrik Ibsen (1828-1906), considerado como el creador del drama moderno, con obras como *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *Hedda Gabler* (1890); el alemán Gerhart Hauptmann (1862-1946), que compartía con Ibsen una profunda preocupación por los problemas sociales, en obras como *Antes de amanecer* (1889) o *Los tejedores* (1892); el político y escritor noruego Bjornstjerne

ne Bjornson (1832-1910), con obras como *María Estuardo* (1864), *Más allá de las fuerzas humanas* (1883-1895), *La bancarrota* (1875) o *El corrector* (1875); el maestro, periodista, actor y dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), hijo de un noble arruinado y su sirvienta, con piezas como *El padre* (1887), *La fuerte* (1889), *La señorita Julia* (1889), *Brottochbrott* (1899), *El sueño* (1901) y *La sonata de los espectros* (1908); y el alemán Hermann Sudermann (1857-1928), uno de los grandes autores teatrales del naturalismo germano, con *El fin de Sodoma* (1891), *Patria* (1893) y *Magda* (1893). Sin embargo, este nuevo teatro tuvo una recepción muy minoritaria en España y, aunque podría haber señalado el camino para la evolución del melodrama social de corte naturalista, no ocurrió así.

- 6 Algunas voces críticas, como la de Clarín, se alzarían para denunciar este anacronismo, pero la regeneración teatral fue ciertamente escasa, de tal manera que tanto el romanticismo de levita, representado por la peor parte del teatro de Echegaray –continuado en las obras de Eugenio Sellés (1844-1926), Leopoldo Cano (1844-1934), y José Feliu y Codina (1847-1897)–, como las diversas formas de teatro popular (zarzuelas, sainetes, vodeviles, parodias, etc.), permanecieron ajenos a las propuestas naturalistas y simbolistas.
- 7 Antonio Fernández Insuela afirma que el teatro social (anterior a 1939) debe definirse como "aquel que presenta la lucha de clases, bien sea como tema único y tratado desde una perspectiva ideológica, bien sea mediante la incorporación de contenidos melodramáticos o sentimentales" (Fernández Insuela, 16). En esta misma línea están las opiniones de la

mayoría de los estudiosos del tema (Torrente Ballester, 94), (García Pavón, 18), (Rubio Jiménez, 163).

- 8 Como sugiere Antonio Fernández Insuela, "su ideología, siempre progresista, respondía más a motivaciones emocionales o sentimentales que a una meditada elaboración teórica, situación, por otra parte, bastante frecuente en los autores progresistas españoles de entonces" (Fernández Insuela, 30). De ahí que Dicenta no se proponga **razonar** o pontificar la necesidad de una revolución social desde el escenario, sino algo mucho más importante: hacérsela **sentir** al público que, desde la natural lejanía (socioeconómica) del patio de butacas, contempla impasible el dolor, la miseria y la injusticia social que sufre la clase obrera. Y de ahí también que la principal diferencia entre la construcción dramática de Hauptmann y Dicenta sea que, teniendo ambas obras un contenido social bastante parecido (revolucionario, en su contexto histórico), Hauptmann opta por trabajar con elementos estéticos derivados del simbolismo y del teatro épico (en un sentido pre-brechiano), mientras que Dicenta lo hace sobre todo con dos elementos estéticos de base: el costumbrismo y el melodrama.
- 9 A este respecto, Roberto Fernández y Jacques Soubeyrou distinguen diferentes modalidades de teatro "social" ("proletario", "popular", "obrerista" u "obrero") y explican que, si bien estas sub-categorías teatrales, como la mayor parte del teatro finisecular, "forman parte de una literatura escrita por dramaturgos que pertenecen a las clases medias y se dirigen a un público aristocrático y burgués que excluye al obrero como espectador [...], se vuelve popular cuando se re-

presenta ante un público proletario, como es el caso para *Juan José y El pan del pobre*" (Fernández, 288).

- 10 Sus personajes son víctimas del abuso y la explotación capitalista, y esa experiencia (siempre más sentida que pensada) sirve como lanzadera del mensaje revolucionario –recordemos las palabras de Dicenta, citadas más arriba: "nosotros socialistas convencidos, nosotros que *estamos con los que sufren...*" (la cursiva es mía). Es decir, son personajes (convertidos en personas de carne y hueso, a través del sentimiento) que merecen el apoyo **moral** burgués (porque sufren), pero también **político** (porque son incapaces de organizarse y generar con éxito una verdadera acción revolucionaria). De ahí que sus obras terminen casi siempre con un acto de violencia desesperada y truculenta, tan trágica como estéril en la lucha de clases.
- 11 La Segunda Internacional Socialista fue organizada en 1889 por los partidos socialistas y laboristas de todo el mundo (los más numerosos eran los laboristas norteamericanos, los socialistas franceses y los socialdemócratas alemanes), que defendían una forma de marxismo (popularizada por Engels, August Bebel y Karl Kautsky) esencialmente parlamentaria. Creían que todas sus demandas podían realizarse en los países democráticos y dentro del sistema capitalista, de forma pacífica. Sus principales reivindicaciones eran el sufragio universal, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, un sistema de protección social (seguridad social, pensiones, asistencia médica universal y gratuita, etc.), la jornada de ocho horas y la legalización de las asociaciones y sindicatos de trabajadores. El derecho al voto y la

libertad de prensa y de reunión eran instrumentos suficientes para llegar al socialismo. Sin embargo, pronto surgieron discrepancias teóricas que impulsaron a una gran controversia ideológica que escindió la asociación en dos grupos: el más radical (liderado por Rosa Luxemburgo), estaba compuesto por marxistas ortodoxos, partidarios de una revolución violenta, como fórmula para destruir el capitalismo y cambiar la sociedad; y otro más moderado, reformista o "revisionista" (liderado por Eduard Bernstein y Karl Kautsky), que proponía llegar al socialismo por vía pacífica, contando con la participación de todos los trabajadores (incluyendo a los burgueses) en la lucha parlamentaria.

- 12 Kautsky nos dice a este respecto: "La experiencia había demostrado que los proletarios se dejan dirigir fácilmente por los hombres pudientes o ilustrados. Los conspiradores temían exponer de nuevo la gente ignorante a esas influencias por medio de la democracia. De ahí que la revolución popular debía establecer primeramente una dictadura. Debía ser una dictadura proletaria, pero no del proletariado, considerado como demasiado ignorante para velar por sus propios intereses. Debía ser una dictadura paternal de amigos y tutores del proletariado; una forma de gobierno que brevemente podría designarse como 'dictadura de educación'" (Kautsky, 19). Para Kautsky, la idea de que la democracia verdadera sólo era posible dentro del socialismo parlamentario no era un descubrimiento nuevo, sino un concepto primitivo, anterior a Marx y, hasta la primera guerra mundial, los marxistas habían entendido "la dictadura del proletariado", de la que habla Marx,

como una medida interina, hasta que el proletario superase el atraso y el estado de desamparo en el que se encontraba entonces. Es decir, era necesario un proceso de educación o formación del proletariado para el socialismo, que, sin democracia, no podría florecer.

- 13 En su ya citado libro, Albert L. Weeks explica como el famoso ideólogo revolucionario Pyotr Nikitch Tkachev, conocido como "el primer bolchevique", sostenía que el pueblo era incapaz de hacer una revolución social. De igual manera, en su Lenin, discípulo aventajado de Tkachev, consideraba que el mensaje socialista revolucionario no podía ser entendido por la masa de obreros. Y así lo planteó también León Trotsky al reafirmarse en el pensamiento tkachev-leninista de que, si bien las masas eran necesarias para hacer avanzar la revolución, éstas debían ser guiadas por una "vanguardia" de los obreros más conscientes que, en cada etapa de la lucha, les explicase la situación, les señalase los objetivos a lograr, los métodos a utilizar y las perspectivas estratégicas.
- 14 Habida cuenta de que el teatro de Dicenta (1895 a 1907) coincide en el tiempo con el debate entre socialdemócratas (kautskianos) y comunistas (leninistas), no debe extrañarnos que el dramaturgo refleje en sus obras una clara impronta kautskiana –algo que, por otro lado, era absolutamente coherente con el planteamiento socialdemócrata del Partido Socialista Obrero Español, en el que militaba nuestro dramaturgo. Así, pues, Dicenta recoge y traslada a su teatro el eco de aquella Segunda Internacional, que asume con paternal condescendencia la incapacidad del proletario para protagonizar la revolución social.

- 15 Marx consideraba que la burguesía, por su propia naturaleza, estaba "inclinada desde el primer instante a traicionar al pueblo y a pactar con los representantes coronados de la vieja sociedad, pues ella misma pertenecía ya a la vieja sociedad, colocada en el timón de la revolución no porque siguiese al pueblo sino porque el pueblo empujaba ante sí" (Marx, *Obras escogidas*, 142). De igual manera, en su ensayo "La burguesía y la contrarrevolución", Lenin consideraba a la burguesía un elemento contrarrevolucionario (Lenin, 1948). Y según León Trotsky, "la burguesía alemana corrompida por su traición y atormentada por sus fracasos, en vez de hacer la revolución se separaba de ella" (Trotsky, *Resultados y perspectivas*, 146).
- 16 Esta sería la idea clave del revisionismo marxista –y el gran punto de desencuentro entre socialistas y comunistas en la Segunda Internacional– y hasta 1917, fue tema de acalorado debate en todos los círculos revolucionarios. Y no olvidemos que Dicenta (1862-1917) –que era contemporáneo de Kautsky (1854-1938) y que había vivido la polémica ideológica de la Segunda Internacional desde su militancia en el PSOE– participaba de esa misma visión kautskiana.
- 17 Resulta una gran ironía que la lucha revolucionaria, que pretendía acabar con las clases sociales, comenzase precisamente con la creación de una nueva "clase" obrera: "la vanguardia del partido". Sin duda, es un guiño de Dicenta al pensamiento socialdemócrata de Kautsky que, ya para entonces, se había convertido en la *bête noir* leninista.
- 18 El diálogo entre las dos mineras que, como mulas, tiran de las vagonetas de carbón, Obrera I y Greñuda, dan

buena prueba de ello al referirse a las mujeres de los amos que han bajado a la mina para disfrutar de un morbosos "picnic":

Greñuda: Por verlas a toas uncidas a la vagoneta, daba lo que me queda de vivir.

Obrera I: ¡Eso es ser envidiosa!

Greñuda: Eso es llevar cincuenta años haciendo de mula. Tira pa adelante ya. (39).

- 19 Como cualquier aprendiz de revolucionario sabe, la "agitación social" forma parte de una estrategia emocional. A este respecto, debemos recordar que la inmensa mayoría de los más de cincuenta mil enfurecidos parisinos que se situaron ante la fortaleza de la Bastilla de San Antonio un 14 de julio de 1879 no sabían leer ni escribir, y seguramente desconocían las obras de los grandes pensadores revolucionarios, pero el hambre, la injusticia y el odio a la monarquía les habían conducido hasta allí. Y de igual manera, cabe pensar que aquellos hambrientos y analfabetos ciudadanos de San Petersburgo, que asaltaron el Palacio de Invierno un 25 de octubre de 1917 e iniciaron la revolución proletaria, ni habían leído nunca el *Das Kapital* o el *Manifiesto comunista* de Karl Marx, ni conocían a los ideólogos bolcheviques del Comité Militar Revolucionario que lideró el levantamiento, sino que fueron conducidos hasta allí por el odio y el afán de venganza que la Guardia Imperial había despertado en ellos aquel "Domingo Sangriento" de 22 de enero de 1905, en el que murieron más de mil manifestantes y cinco mil quedaron heridos, la mayoría mujeres y niños. Y si la historia no es suficiente para demostrar que las revoluciones no brotan de los libros ni de las ideas, sino de las emocio-

nes, ahí tenemos a la más acuciante actualidad para recordarnos como la "Primavera Árabe" nace de la desesperación e inmolación pública –casi espectacular– del joven Mohammed Bouazizi, un tunecino de 26 años, desempleado, al que la impasibilidad inmovilista de una dictadura le negaba el futuro digno que reclamaba. Son los sentimientos, no las ideas, lo que mueve a la masa revolucionaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleito y Piñuela, José: *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, I. Madrid: Sarurnino Calleja, s. f.
- Dicenta, Joaquín (1995): *Juan José*. Madrid: Marenostum. Todas las citas al texto provienen de esta edición.
- *Daniel*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913. Todas las citas al texto provienen de esta edición.
 - *El País. Diario republicano socialista revolucionario*, 2 de enero de 1898.
- Forgas Berdet, Esther. "Ideología y recepción teatral: 'Lo social' en el teatro de Joaquín Dicenta", en *Anales de Filología Hispánica* (1990), Vol. 5.
- Huerta Calvo, Javier (2003): *Historia del teatro español*, Volumen 2. Madrid: Gredos.
- Fernández Insuela, Antonio (1996): "Teatro de preguerra y Lauro Olmo: Algunos temas comunes", *Estreno*, XX: 1, primavera.
- Kautsky, Karl (1936): "La dictadura del proletariado", en *Revista Socialista*, n.º 68, tomo XII, enero.
- López Criado, Fidel (1995): "Introducción" a *Juan José*, Madrid: Marenostum. Todas las citas provienen de esta edición.
- (1995): "Recepción de *Juan José*: comentarios y valoraciones críticas", en *Juan José*, Madrid: Marenostum.

- Todas las citas provienen de esta edición.
- Lenin, I. (1948): "La burguesía y la contrarrevolución", en *Obras Escogidas de Lenin*, Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- (1973): "¿Por dónde empezar?", *Obras Completas de Lenin*, V. Moscú: Editorial Progreso.
- Martínez Ruiz, José: "Crónica", *El País* (30-12-1896).
- Marx, Karl (1976): *Manifiesto Comunista*, Moscú: Editorial Progreso.
- (1976): "La burguesía y la contrarrevolución", en *Obras escogidas*, Moscú: Progreso.
- Palau, Melchor: "Acontecimientos literarios. Juan José", en *Revista Contemporánea* (30 de diciembre de 1895).
- Rubio Jiménez, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza/Libros Pórtico.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1968): *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Guadarrama.
- Unamuno, Miguel: "Juan José", en *Lucha de clases* (7-12-1895).
- Weeks, Albert L. (1968): *The First Bolshevik: A Political Biography of Peter Tkahev*, New York: New York University Press.
- Trotsky, León (1934): "Conversación con un disidente de Saint-Denis", *The Militant*, 30 de junio.
- (1971): *Resultados y perspectivas*, Editorial Ruedo Ibérico.
- Zamacois, Eduardo: "Juan José, para Emilio Thuiller", *El Liberal* (9-5-1916).