

**LA «CUESTIÓN SOCIAL» EN LA LITERATURA  
DEL REALISMO-NATURALISMO:  
DOS DRAMAS DE MINEROS  
(*GERMINAL*, DE ÉMILE ZOLA;  
*TERESA*, DE LEOPOLDO ALAS)**

---

José Manuel González Herrán  
Universidad de Santiago de Compostela

«¡Y luego habla el Gobierno  
de la *cuestión* social...»

(Ricardo de la Vega, *La Verbena de la Paloma*, 1894)

La llamada «cuestión social» —cuyo origen, significado y relevancia en la historia española del siglo XIX conocen ustedes mejor que yo— es un tema cuya escasa presencia en las letras españolas de ese tiempo me parece que no ha sido suficientemente analizada ni explicada. En contra de lo que demandaba la *poética* del realismo y naturalismo (recordemos el tema elegido por Galdós para su Discurso de ingreso en la Academia Española, en marzo de 1897: «La sociedad presente como materia novelable»<sup>1</sup>), aquella sociedad distaba mucho de estar fielmente retratada en sus ficciones: a causa de la mentalidad predominante en la burguesía lectora y espectadora que consumía tales productos, las historias allí contadas hurtaban buena parte de los aspectos conflictivos de la vida colectiva, especialmente los que afectaban a las clases menos favorecidas (por no decir «explotadas»). Mientras que en los periódicos, en la oratoria parlamenta-

---

<sup>1</sup> Benito PÉREZ GALDÓS: «La sociedad presente como materia novelable» (discurso de ingreso en la Real Academia Española); recogido en B. PÉREZ GALDÓS: *Ensayos de crítica literaria*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1990, pp. 157-165.

ria o en el ensayo político y de combate el sintagma *cuestión social* es uno de los *mots-clé* de su discurso, en la literatura de ficción sólo aparece de manera muy esporádica o anecdótica, cuando no humorística: valgan como ejemplo de ello los versos de *La Verbena de la Paloma* que figuran como lema de mi ponencia: «... y luego habla el Gobierno/de la *cuestión social*...»

Y lo más sorprendente es que tal silencio u omisión se produce no sólo en autores considerados como conservadores, tradicionalistas o reaccionarios —y me refiero ahora sólo a su pensamiento político y social, independientemente de que sus opciones estéticas fuesen más o menos avanzadas— (Alarcón, Valera, Coloma, Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés), sino también en los tenidos por progresistas, republicanos o demócratas (Pérez Galdós, Alas...) Resulta muy ilustrativo, como demostración de lo que sugiero, un detenida lectura de los cuentos, novelas y dramas de cualquiera de ellos, buscando en tales historias el reflejo —y cómo lo hacen, cuando lo hacen— de los conflictos que ejemplifican la controvertida *cuestión social*.

Tal omisión (o insuficiente tratamiento) resulta más sorprendente si lo comparamos con la notable presencia de la *cuestión* que nos reúne tuvo en la producción literaria de los maestros y modelos extranjeros; pienso, naturalmente, en el llamado «patriarca del naturalismo», Émile Zola, tan admirado —cuando no imitado— por algunos de nuestros autores: Pardo Bazán, Alas, Blasco Ibáñez (acaso el único que ocasionalmente siguió su ejemplo en este aspecto, aunque con menos acierto estético que éxito editorial); no encontraremos en la literatura española de esa época ninguna muestra tan militantemente social como pueden ser *Germinal* o *Travail*. Ni tampoco es perceptible la herencia de Dostoievsky, Tolstoi, Chejov o Gorki, en aquellas de sus ficciones que consiguieron reflejar el conflictivo clima de la sociedad rusa prerrevolucionaria. Y otro tanto podríamos constatar si comparamos nuestras carteleras teatrales con las de otros escenarios europeos, donde por esos años se representaban piezas tan socialmente innovadoras como *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, *La Señorita Julia*, de Strindberg, *Los tejedores*, de Hauptmann, o *La epidemia*, de Mirbeau<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Aunque conviene advertir que algunas de esas obras no estuvieron totalmente ausentes de las carteleras españolas: Jesús Rubio Jiménez (en *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico-Universidad, 1982, pp. 56 y 152-158) menciona el estreno barcelonés de *Un enemigo del pueblo*, el 14 de abril de 1893, y comenta con detalle *El pan del pobre*, de Félix González Llana y José Francos Rodríguez, adaptación bastante libre de *Los tejedores*, estrenada en Madrid el 14 de diciembre de 1894. Gérard Brey (en la p. 103 del trabajo que citaré luego, nota 12) da noticia de unas representaciones de *La epidemia* por parte de los miembros de la sociedad obrera coruñesa «Germinal» hacia 1905.

Estoy persuadido de que las razones de la anomalía que señalo podrían ser mejor analizadas o explicadas por ustedes (historiadores de las ideas y mentalidades, de los movimientos sociales, de los hechos económicos, de los acontecimientos políticos) que por nosotros (los historiadores del arte literario), pues se trata de un fenómeno determinado más por los condicionantes sociales que por los estéticos. Dicho de otra manera: cuando en sus cuentos Pardo Bazán o Alas relatan un conflicto de índole social (ricos y pobres, patronos y obreros, señores y criados, aristócratas y mendigos), son sus propios prejuicios ideológicos —el pensamiento católico de doña Emilia, la impronta krausista de don Leopoldo—, derivados de su condición social —de aristócrata gallega, de catedrático ovetense— los que condicionan su manera de contar, analizar y resolver la historia, al margen de lo que la índole del propio relato demandaría. Prejuicios que, obvio parece recordarlo, tienen mucho que ver con los del público a quien preferentemente se dirigían; y poco importa que fuesen diferentes los lectores (como eran diferentes los periódicos en que cada uno de ellos era firma habitual), pues todos ellos coincidirían en sus parecidas actitudes ante la *cuestión social*.

Con todo, sería injusto olvidar un importante caudal de textos en las letras españolas de este período, los que constituyen la llamada *literatura obrera*: «obrero» no tanto por la condición social o económica de sus autores (aunque alguno excepcionalmente lo fuese) como por la de sus potenciales destinatarios (no siempre podremos hablar de *lectores*), a tenor precisamente de la temática y protagonistas de sus asuntos<sup>3</sup>. Pues bien, Lily Litvak<sup>4</sup> ha estudiado cómo en determinados círculos obreros y en los ámbitos más concienciados por la *cuestión social* (preferentemente, en Cataluña), surge en las décadas finales del siglo una interesante producción literaria, que sólo puede ser entendida, analizada y valorada dentro del *movimiento obrero* al que inequívocamente pertenece, como vehículo

---

<sup>3</sup> Cfr. José-Carlos MAINER: «Notas sobre la lectura obrera en España», en A. BALCELLS (ed.): *Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936)*, Valencia, Fernando Torres, 1977; se reproduce en Francisco GARCÍA TORTOSA y otros: *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad, 1986, pp. 52-123.

<sup>4</sup> Nombre señero en estas investigaciones; cfr. sus libros *A Dream of Arcadia. Anti-industrialism in spanish literature: 1895-1905*, University of Texas Press, 1975 (trad.: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980); *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1981; *El cuento anarquista (1880-1911)*, Madrid, Taurus, 1982; *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español: 1880-1913*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988; *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

de concienciación y de movilización, como medio para la difusión de ideas y consignas<sup>5</sup>. Aunque haya muestras narrativas (herencia de los folletines —de un socialismo más o menos utópico— que en la época romántica escribieron Eugène Sue o Wenceslao Ayguals de Izco<sup>6</sup>) y líricas (la llamada «poesía científica» anarquista<sup>7</sup>, o la «musa proletaria»<sup>8</sup>), el medio preferido para tal *literatura obrera* es el teatral, por razones fáciles de comprender.

Pues bien: sin desdeñar el interés e importancia histórica de esa producción literaria, forzoso es reconocer que su valía estética es generalmente escasa, cuando no muy deficiente. Y ese factor resulta determinante para quienes profesamos la historia y crítica literarias: no es casual el hecho de que, en general, aquellos textos hayan merecido más atención por parte de ustedes que de nosotros, en la medida en que tales *documentos* pueden interpretarse como significativos indicios o eficaces herramientas de tales movimientos sociales; pero que son —o a nosotros nos parecen— de poca o nula incidencia en el proceso literario de su tiempo. Se me argüirá —no sin alguna razón— que hay cierta miopía en quienes estudian textos, estéticamente mediocres, de Fernán Caballero, Alarcón, Palacio Valdés o Pereda (no digamos de los muchísimos vates o saineteros decimonónicos hoy justamente olvidados) y desdeñan una producción de similar valía artística, aunque marcada con el estigma de su autoría, temática o destinatarios obreros.

No es esta la ocasión para dilucidar tal debate, pero sí cabe aducir algunos argumentos en defensa de quienes —me incluyo entre ellos— hemos prestado más atención a *Peñas arriba*, de Pereda que a *Justo Vives* (novela obrera de Anselmo Lorenzo, publicada en el mismo año que la del

---

<sup>5</sup> Cfr. LITVAK (1990).

<sup>6</sup> A propósito del folletinista español, *vid.* Joaquín MARCO: «Sobre el origen de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)», en *Ejercicios literarios*, Barcelona, Taber, 1969, pp. 73-95; Iris M. ZAVALA: «Socialismo y literatura. Ayguals de Izco y la novela española», *Revista de Occidente*, 80 (1969), pp. 157-188; Antonio ELORZA: «Periodismo democrático y novela por entregas en Wenceslao Ayguals de Izco», *Revista de Estudios de Información*, 21-22 (1972), pp. 87-103; Leonardo ROMERO TOBAR: «Forma y contenido de la novela popular: Ayguals de Izco», *Prohemio*, III (1972), pp. 45-90. El mejor estudio sobre ese género sigue siendo la monografía de Leonardo ROMERO TOBAR: *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Ariel, 1976.

<sup>7</sup> Estudiada también por LITVAK (1981).

<sup>8</sup> Cfr. Jorge URRUTIA: «Poesía proletaria y poesía burguesa: definición y prácticas», en F. GARCÍA TORTOSA y otros: *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad, 1986, pp. 27-52.

polanquino). Ante todo, e independientemente de la calidad de sus textos (si es que ello puede medirse, fuera de las preferencias y gustos personales), es indudable el muy diferente lugar que el *canon* ha otorgado a cada uno de esos autores; consagración *canónica* que no sólo tiene que ver con prejuicios ideológicos o sociales (que, por supuesto, existen), sino que obedecen al muy distinto papel e incidencia que cada uno de ellos ha desempeñado en el proceso literario español. Y, como pescadilla que se muerde la cola, es bien sabido que la mayor o menor relevancia de un autor en el *canon* es uno de los factores más determinantes en cuanto a la atención (quiero decir, la investigación) histórico-crítica que han recibido, reciben y continuarán recibiendo. No hará falta que les convenza de que, entre las tesis doctorales propuestas por los graduados de nuestros departamentos, son mucho más frecuentes las que se proponen estudiar la huella de Heine en la poesía postromántica sevillana que el teatro anarquista en la Barcelona finisecular. De manera que, cuando proliferan como hongos tras la lluvia investigaciones acerca de las parcelas más recónditas y nimias de nuestra historia literaria (y aludo ahora sólo al período en el que suelo moverme), desenterrando autores y desempolvando textos justísimamente postergados, seguimos ignorando mucho de lo que literariamente produjo el movimiento obrero. Y empleo el término *ignorar* en su sentido más riguroso, ya que ni siquiera disponemos de un inventario o repertorio de aquellos autores y sus textos; no digamos ya de ediciones (salvo las escasas que a veces asoman en los catálogos de las librerías de viejo).

Como indicio de esa situación, quiero contarles una experiencia propia, de hace unos pocos años. En noviembre de 1995, tuvo lugar en Besançon el Congreso Internacional e Interdisciplinar *Mythologie de la rébellion dans le théâtre en Espagne, en France et Amérique Latine entre 1890 et 1910*, organizado por los hispanistas franceses Claire-Nicole Robin (cualificada especialista en la literatura del naturalismo español) y Gérard Brey (bien conocido de ustedes como estudioso del movimiento obrero en Galicia). Los participantes, procedentes de diversas universidades europeas y americanas, presentamos comunicaciones que se ocupaban de la interesantísima actividad teatral que el movimiento obrero suscitó en diversos países: Francia, Alemania, Inglaterra, Irlanda, Italia, los países escandinavos, Argentina, Méjico, etc. Pues bien, pese al motivo español del encuentro (el centenario del estreno de *Juan José*, de Joaquín Dicenta, acaso el más significativo *drama social* español del siglo XIX, y que por ello fue objeto de alguna ponencia), fue escasa (muy inferior a la importancia e interés de esa dramaturgia) la atención que obtuvo el *teatro social revolucionario* español en los años del cam-

bio de siglo<sup>9</sup>. Como lógica consecuencia, no les sorprenderá que en los debates de aquel encuentro, después de oír comunicaciones alusivas a los textos representados en Buenos Aires, París, Dublín, Milán o Londres con ocasión de las celebraciones del 1.º de Mayo, se reiterase la urgente necesidad de recuperar —esto es: catalogar, editar y estudiar— la actividad teatral de ciertas asociaciones, clubs y sindicatos obreros españoles en aquellos años.

Tarea en gran medida aún pendiente, pese a los esfuerzos de Lily Litvak<sup>10</sup> y de algunos otros investigadores<sup>11</sup>: en este sentido quiero destacar una valiosa aportación del antes citado Gérard Brey (que he tenido ocasión de conocer después de celebrado el encuentro cuyas comunicaciones recoge este volumen), dedicada a las actividades teatrales en el movimiento obrero gallego en los años finales del XIX y primeros del XX<sup>12</sup>. Además de sus utilísimas conclusiones para la historia social, trabajos como ese proporcionan otras no menos valiosas para la historia de nuestras letras, ya que tal dramaturgia obrerista es, sino la única, la que mejor refleja o representa el impacto literario de la llamada *cuestión social*.

Planteadas así algunas consideraciones de carácter general en el campo que en este encuentro se me ha asignado, dedicaré la segunda parte

<sup>9</sup> No me excluyo de tal cargo, pues la comunicación que presenté —en colaboración con Ángel Abuín González— se ocupaba de una dimensión relativamente marginal en tal teatro: la versión española de la pieza *Germinal* (que Émile Zola había estrenado en París en abril de 1888, y a la que luego me referiré detenidamente), firmada por el mejicano José Pablo Rivas y estrenada en Madrid en agosto de 1910. Las previstas *Actas* de aquel congreso no llegaron a ver la luz, pero nuestra aportación, titulada «Del drama *Germinal* de Émile Zola (1888) al melodrama *Germinal* de José Pablo Rivas (1910)», se ha publicado en *Archivum*, L-LI (2001-2002), pp. 7-24.

<sup>10</sup> Cfr. el capítulo «Teatro anarquista», de su libro *Musa libertaria* (1981), pp. 213-252.

<sup>11</sup> Además del viejo estudio —ya muy superado— de Francisco GARCÍA PAVÓN: *Teatro social en España: 1895-1962* (Madrid: Taurus, 1962), siguen siendo imprescindibles los capítulos V («Socialistas y anarquistas ante el teatro») y VI («Pequeña burguesía y teatro») de la fundamental monografía de Jesús Rubio Jiménez (citada en nota 3). Cfr. también, entre otros, Xavier FÁBREGAS: *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62, 1969; Carlos SERRANO: «Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 263-280; Jesús RUBIO JIMÉNEZ: «El teatro en el siglo XIX (1845-1900)», en José M.<sup>a</sup> Díez Borque (ed.): *Historia del teatro en España (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 625-762; Jesús RUBIO JIMÉNEZ: «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política», *Castilla*, 14 (1989), pp. 130-149; Antonio CASTELLÓN: *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymion, 1994.

<sup>12</sup> Gérard BREY: «Sociabilidad obrera y prácticas teatrales en Galicia (1894-1910)», en Alberto VALÍN (ed.): *La sociabilidad en la Historia contemporánea*, Historia. Estudios-1, Ourense, Ediciones Duen de Bux, 2002, pp. 99-121.

de mi intervención a analizar la muy diferente manera que tienen de reflejar literariamente la *cuestión social* dos de los más destacados —si no los principales— representantes del movimiento naturalista en Francia y en España: Émile Zola y Leopoldo Alas. Ahora bien: deliberadamente no voy a referirme a las modalidades de escritura en que ambos más destacaron (novela, cuento, ensayo, periodismo político), en las que serían más perceptibles sus coincidencias respecto a la *cuestión social*. He preferido fijarme en una vertiente menos conocida —y, con razón, menos apreciada— de su obra, precisamente aquella a la que reiteradamente he venido atribuyendo aquí un especial interés en cuanto al tratamiento literario de la *cuestión social*: la literatura dramática.

Incluso para los relativamente familiarizados con la literatura del realismo-naturalismo, en Francia y en España, la producción teatral de ambos autores constituye una rareza. Como no puedo detenerme ahora a iluminar esa oscura parcela, baste con recordar que tanto el escritor francés como el español manifestaron repetidamente su interés y atención por la escena. Hasta el punto de que ambos, además de muchos artículos de crítica teatral, son autores de sendos ensayos, publicados en fechas muy próximas («El naturalismo en el teatro», de Zola, en 1879; «Del teatro», de Clarín, en 1881<sup>13</sup>), considerados entre las más lúcidas propuestas teóricas y críticas para llevar a la escena los postulados naturalistas. Pero, además de teorizar y criticar, ambos sintieron también la llamada de las candilejas, arte por el que nos consta que sentían una íntima predilección; bien es verdad que el francés demostró tener no sólo más dotes (y valiosos colaboradores) sino también más fortuna que el español.

Además de algunas piezas originales, las novelas más famosas de Zola fueron llevadas con cierto éxito a la escena (*Thérèse Raquin*, *La Terre*, *L'Assommoir*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Germinal*, *Le Ventre de Paris*), en adaptaciones firmadas por él con diversos colaboradores. El caso de Alas es notablemente diferente: su muy temprana vocación teatral, no llegó a cristalizar hasta 1895, en que estrena *Teresa*: el escaso éxito —más bien, el fracaso— que con ella obtuvo, aunque no le hiciera desistir del todo en la aventura teatral (sabemos que todavía mantuvo otros proyectos) hubo de enfriar bastante su interés, pues no llegó a estrenar —ni acaso a escribir— más textos, de modo que aquella pieza ha quedado como la única muestra de su escaso talento dramático.

---

<sup>13</sup> Émile ZOLA: «El naturalismo en el teatro» [1879], en: *El naturalismo*, ed. de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1989, pp. 109-146; Leopoldo ALAS: «Del teatro», en *Solos de Clarín* [1881], Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 50-61.



De todas las novelas de Zola que se llevaron al escenario *Germinal* es acaso la más interesante, por diversas razones; su simbólico título se convirtió pronto en emblema del movimiento obrero e intelectual finisecular (recordemos, por citar sólo un ejemplo, la conocida revista española), lo cual tiene mucho que ver con su temática, pero también con la triunfal acogida universal de aquel libro. No es raro, pues, que el mismo año de la publicación de la novela (1885), su éxito de ventas moviese a algún empresario a demandar una versión teatral, cuya primera adaptación redactaron Zola y su más habitual colaborador, William Busnach en agosto de ese mismo año, pero que, a causa de la prohibición censora, no subiría a los escenarios hasta la primavera de 1888, en una versión que hoy sabemos era sólo de Zola, aunque la firmase el otro. Su asunto es una síntesis escénica, muy simplificada —bastante aliviada en su carga política revolucionaria— de la historia contada en la novela homónima; la acogida inicial, por parte del habitual público burgués del *Théâtre du Chatelet*, fue bastante fría; muy diferente de la dispensada por los obreros parisinos invitados gratuitamente a algunas representaciones posteriores; lo que se repetiría cuando la obra se escenificó en otros teatros de los arrabales de la capital francesa, o en las giras por algunas provincias del norte y por la vecina Bélgica<sup>14</sup>.

Por lo que se refiere al drama de Clarín, señalemos que, tras dilatados esfuerzos (abundantemente atestiguados en su correspondencia), consiguió estrenar en marzo de 1895 y en el madrileño Teatro Español su drama, *Teresa*; el ruidoso fracaso, mezclado con polémica, que obtuvo en el estreno madrileño, repetido en la única función barcelonesa meses más tarde, fue explicado por algunos de sus amigos y admiradores (por ejemplo, Pereda) como una venganza por parte de los *afectados* a lo largo de veinte años de implacable labor crítica<sup>15</sup>. No estoy muy seguro de que el propio Clarín se lo creyera; pero sí hay, en cambio, otro importante factor que contribuyó a la hostil acogida por parte de amplios sectores de la crítica y del público más conservadores: el que la escena mostrase de manera nada edulcorada no sólo la vida de los mineros, sino también el arraigo que entre ellos estaban alcanzando las ideas revolucionarias (aunque estas fuesen mostradas con los tintes que luego explicaré).

---

<sup>14</sup> Cfr. para todo esto, la introducción de James B. Sanders en su edición de *Germinal* (Quebec, Éditions du Préambule, 1989).

<sup>15</sup> Cfr. para todo esto, la introducción de Leonardo Romero en su edición de *Teresa* (Madrid, Castalia, 1975).



En todo caso, e independientemente de cómo fueron acogidas, ambas piezas (*Germinal* y *Teresa*) nos importan aquí por la parcial coincidencia de sus asuntos y ambientación, pues ambas son historias de mineros; lo cual (por razones históricas que ustedes conocen muy bien) determina que sus respectivos argumentos manifiesten la conflictiva situación de un sector entonces en lucha, tanto en la región francesa de Valenciennes como en la Asturias clariniana. En consecuencia, esa *lucha social* (con sus accidentes, sus luchas salariales, sus huelgas, sus esquirols, sus sindicatos...) pone a prueba los caracteres y las conductas de los personajes; de modo que las anécdotas escenificadas en cada una de ambas piezas están fuertemente determinadas por aquella situación conflictiva, hasta el punto de que el desenlace de los asuntos particulares (básicamente, de relaciones familiares y amorosas) dependerá de las fases, vicisitudes y manera en que se resuelve el conflicto colectivo, como manifestación de una lucha de clases.

Ahí es precisamente donde se separan notablemente ambos autores, entre otras razones por el muy diferente talante que cada uno de ellos adopta frente a la *cuestión social*; y ello a pesar de las semejanzas (más aparentes que sustanciales) de su pensamiento político-social, perceptibles en los escritos periodísticos que ambos dedicaron a esta temática<sup>16</sup>. Pues bien, hoy puede parecernos curioso que, pese a tan notorias diferencias, ambos dramas fueron tachados por amplios sectores del público como *socialistas*, no tanto por las ideas que allí se defendían (que en ningún caso eran tal cosa), cuanto por el hecho de que tanto uno como otro aludían (Alas sólo eso; Zola, lo mostraba descarnadamente) a las duras condiciones de aquel trabajo, acaso el que mejor ejemplificaba entonces el concepto de *explotación*.

Veamos con algún detenimiento el muy diferente tratamiento que de la *cuestión social* ofrecen estos dos dramas. La primera diferencia se observa ya en la relación de personajes que intervienen en las historias: mientras en *Germinal* son más de veinte, con sus nombres y apellidos, además de diversos grupos (mineros, sus mujeres e hijos, capataces, directivos, gendarmes, vecinos...), en *Teresa* son cinco los protagonistas,

---

<sup>16</sup> Tampoco puedo ahora detenerme en esta importante dimensión de este problema, especialmente interesante por lo que atañe a Alas: para quien desee acercarse a esa parcela de su pensamiento y su literatura, le remito a los valiosísimos estudios del hispanista francés Yvan Lissorgues, especialmente en los dos tomos de su antología *Clarín político. Leopoldo Alas («Clarín») frente a la problemática política y social de la España de su tiempo (1875-1901). Estudio y Antología*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980-1981; 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona: Lumen, 1989.

más tres mineros sin nombre que intervienen muy ocasionalmente. Hay razones de índole empresarial que justifican elencos tan desiguales (no olvidemos que el estreno de Zola —en el que llegaron a intervenir hasta doscientos comparsas— fue una empresa puramente comercial, mientras el de Alas tuvo mucho de aventura o capricho de *diletante*); pero la verdadera explicación tiene que ver con la índole de los respectivos conflictos: más colectivo el del francés, más individual el del español. Mientras *Germinal* cuenta la historia de una huelga minera, el asunto de *Teresa* es un melodrama sentimental, un conflicto más amoroso que social, aunque uno de los vértices del consabido triángulo amoroso sea un minero borrachín y rebelde.

También —y ello se relaciona también con lo que acabo de observar— son diferentes los escenarios en que las tramas se representan. El drama de Zola (bastante extenso, para lo usual entonces: nos consta que en los ensayos se intentó acelerar un espectáculo que amenazaba sobrepasar las cuatro horas) está organizado en cinco actos y doce cuadros, localizados, respectivamente, en: los hangares a la entrada de la explotación minera; los almacenes y depósitos de carbón; las galerías y los pozos de la mina, con sus escaleras, jaulas, ventiladores... (escenario que se repetirá en varios cuadros); la casa de uno de los mineros, transformada luego —tras la prolongada huelga— en un mísero cuchitril; el claro del bosque donde se celebra una fiesta popular; el *cabaret* o taberna; un cruce de carreteras donde se enfrentarán los mineros y los guardias que protegen a los esquirolles; los talleres y las salas de máquinas anejas a la mina; la vasta campiña que enmarca las minas... Frente a tal alarde escenográfico (que, según las reseñas de la época, fue el principal atractivo del espectáculo), el único acto de la pieza de Alas —mucho más breve: la representación no alcanzaría los cincuenta minutos— transcurre en un solo escenario, aunque de cierta complejidad en sus decorados, pues muestra a la vez el exterior y el interior de la casa de la familia protagonista (con su corral, pajar, cocina, escalera...), todo ello enmarcado por la carretera, el campo y, al fondo, la boca de la mina.

Como consecuencia de todo lo anteriormente descrito, hay una notoria diferencia en cuanto a cómo cada pieza recrea el trabajo minero: mientras en Zola se ve, en Alas se explica. *Germinal* escenifica el trabajo en la mina, el ambiente de la taberna, el enfrentamiento entre los trabajadores y sus patronos, la lucha de los huelguistas con los que esquirolles y los guardias...; asuntos todos ellos que en Alas están solo aludidos o mencionados, porque en su drama —repito— importa más la dimensión personal y familiar que la colectiva. Como ha escrito acertadamente Te-

resa Vilariño<sup>17</sup>, «por motivos ideológicos, la descripción de la mina en *Germinal*, será mucho más esmerada que en *Teresa*, ya que el conflicto minero adquiere en la primera obra un mayor alcance argumental. En *Teresa*, sin embargo, la mina reduce su presencia a mero marco referencial, relevando en mayor grado la relación amorosa de los dos personajes principales».

Según ya apunté, varios de los cuadros de *Germinal* se sitúan en las profundidades de la mina, donde se afanan hombres y caballos, varones maduros y otros más jóvenes, adolescentes casi niños y mujeres... Además del trabajo subterráneo conocemos también cómo es el peligro que allí acecha (el hundimiento de las galerías anegadas); los enfrentamientos con capataces, jefes y directores, a causa de salarios, condiciones de trabajo, horarios; enfrentamiento que desemboca en la rebeldía, la huelga, el hambre, la batalla campal con los guardias; y para que la visión de la vida de la comunidad minera sea más completa, otros cuadros nos muestran sus diversiones y ocios: la fiesta, la taberna, la vida al aire libre. Nada de ello aparece en *Teresa*: en realidad, si no fuese porque en varios momentos se habla de la mina, la anécdota podría transcurrir en cualquier ambiente, y su protagonista masculino (Roque, el marido de Teresa) podría desempeñar otro trabajo, siempre que este justificase su conciencia de sentirse obrero, explotado precisamente por esa clase a la que pertenece el individuo que amenaza su honra.

Pues bien, acaso la diferencia más notable entre ambas piezas, desde la perspectiva que aquí vengo considerando, tiene que ver precisamente con la muy diferente representación (y expresión) que cada una ofrece de la mentalidad y actitudes obreras. Mientras Zola la muestra en los diversos matices con que puede manifestarse, a través de distintos *ejemplares* de mineros (Etienne, Bonnemort, Maheu, Souvarine), en el drama de Alas sólo hay un obrero con cierta *conciencia de clase*, Roque; aunque, según luego veremos, su actitud, pensamiento y manifestaciones no superan el cliché (o la caricatura) del *minero socialista*.

---

<sup>17</sup> M.<sup>a</sup> Teresa VILARIÑO PICOS: «*Germinal* y *Teresa*. ¿Dos propuestas fracasadas de naturalismo teatral», en Ángel ABUÍN GONZÁLEZ, Juan CASAS RIGALL y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (eds.): *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade, 2001, pp. 583-599; el texto que luego cito, en p. 589. Este artículo (derivado de un trabajo académico en mis cursos de doctorado) constituye un excelente estudio comparativo entre ambas piezas (el único que yo conozco), centrado en sus dimensiones específicamente teatrales, aunque sólo ocasionalmente atiende la dimensión que aquí me importa; por otra parte, su bibliografía recoge todo lo realmente valioso acerca del teatro de ambos autores, en general, y de estas dos piezas, en particular.

Para demostrar lo que indico, nada mejor que comparar los parlamentos con mayor carga *social* en cada uno de los dos dramas. Comencemos por *Germinal*: ya en la escena inicial asistimos a un diálogo entre Bonnemort (el viejo minero) y Etienne (el muchacho forastero que llega buscando trabajo); así cuenta el primero su historia y la de su familia:

Sí. Hace mucho tiempo que trabajo en la mina... No tenía ni ocho años cuando bajé por primera vez, justamente aquí, en la *Voreux*, y ya tengo cincuenta y ocho... He hecho de todo: primero fui aprendiz, después ya empujé la vagoneta, cuando tuve fuerza para ello, luego picador, hasta el día en que tuvieron que sacarme del fondo, porque el médico decía que me iba a quedar allí. Ahora, desde hace cinco años, me han hecho carretero. ¿Qué te parece?: cincuenta años de mina, y de ellos, cuarenta y cinco en el fondo.

(...)

Todos estamos ahí... la familia trabaja para la Compañía desde su creación; y esto ya hace mucho tiempo, más de cien años. Mi abuelo, Guillaume Maheu, un chaval de quince años entonces, sacó carbón del grueso en la primera explotación de la Compañía, *Requillard*, un viejo pozo hoy abandonado... Mi padre, Nicolas Maheu, *el Rojo*, se quedó allá abajo, en la *Voreux*, que estaba abriéndose entonces: un desprendimiento, un hundimiento total, en el que las rocas se bebieron su sangre y se comieron sus huesos. Yo, Vincent Maheu, he conseguido salir casi entero, y paso por listo o por afortunado. Y mi hijo, Toussaint Maheu, ahora cava ahí, y mi nieta, y toda la familia, que vive enfrente, en el poblado. Más de cien años de matadero, los chicos detrás de los viejos, trabajando para el mismo patrón. ¿Qué? ¡Muchos burgueses no sabrían contar mejor su propia historia! [la traducción es mía]<sup>18</sup>.

En el Cuadro II del Acto I, que escenifica el duro trabajo de la mina, resultan especialmente significativas las Escenas VII y VIII (pp. 92-95), en que intervienen el capataz y el director de la mina: a través de su enfrentamiento con Maheu, portavoz de las reclamaciones de los mineros, se expresan claramente los términos dialécticos de esa lucha social. Algo más adelante, Etienne (que en cierta medida se convierte en protagonista del drama, al liderar la inevitable huelga) expone —en diálogo con Bonnemort, Maheu y su esposa, la Maheude— sus ideas sobre la revolución social y el futuro de la humanidad:

---

<sup>18</sup> Acto I, Cuadro I, Escena I (en É. ZOLA: *Germinal*, ed. de J.B. Sanders, Quebec, Éditions du Préambule, 1989, p. 79); en adelante, cito siempre por esta edición, indicando Acto, Cuadro, Escena y páginas.

¡Qué vida! ¿Es que somos ganado, para estar así, amontonados unos junto a otros? Trabajamos como verdaderos brutos, en un trabajo que antaño era el castigo de los presidiarios; nos dejamos ahí la piel, total para no comer otra cosa que cortezas resacas, como las bestias...

(...)

¿Cómo que las cosas no pueden cambiar? Al contrario: están cambiando ya. En tiempos del tío Bonnemort —¿no es cierto, viejo?— el minero vivía en la mina como un ignorante, como una máquina de extraer hulla, siempre bajo tierra. Y los ricos que gobernaban se las arreglaban bien para venderla y comprarla. Pero hoy el minero se está despertando allá abajo, está germinando en la tierra como un verdadero grano... y veréis llegar el día en que brote en medio del campo. Sí, brotarán hombres, un ejército de hombres que restablecerá la justicia. La hermosa primavera de la gran revolución. Germinal, como dicen cuando crece el trigo.

(...)

Pronto este eterno recomenzar de la miseria, este trabajo de brutos, este destino de rebaño que da su lana y al que luego se degüella, toda esta desgracia desaparecerá, como barrido por un rayo de sol... No habrá más que un pueblo de trabajadores, que tendrá por divisa: «A cada uno según sus merecimientos, a cada merecimiento según sus obras». ¡Todos hermanos, todos honrados, todos felices! (Acto II, Cuadro III, Escena VIII, pp. 105-106).

Muy diferente es la actitud y pensamiento del anarquista Souvarine (a quien Bonnemort había presentado en estos términos: «un ruso, que al parecer, no es un obrero como nosotros: ya se ve en sus aires de señor y en sus manos pequeñas. Dicen que es un noble, que quiso matar al emperador, allá en su país, y que antaño aprendió el oficio de mecánico, para estar con el pueblo»; Acto I, Cuadro I, Escena I, p. 80); este ruso le dice al nuevo minero, cuando este agradece el trabajo que le ofrecen:

¿Gracias, por qué? ¿por arrojarte a esta abominación, unos hundidos bajo la tierra, otros gozando al sol...? ¡Ah! ¡Deberíamos ser todos más valientes! ¡Deberíamos dejarnos morir de hambre en los caminos, antes que tocar nunca una herramienta! (...) ¡Vamos, otro miserable que la mina devorará después de tantos otros. ¡Ah! Este monstruo harto de carne humana, este pozo en el que generaciones han expirado de trabajo y de miseria, y al que algún día habrá que matar, como se mata a una bestia malvada! (Acto I, Cuadro I, Escenas II y III, pp. 81-82).

En otro momento, discutiendo en la taberna con los mineros acerca de la huelga que estos mantienen para alcanzar sus aspiraciones, Souvarine explica sus ideas e intenciones (que finalmente cumplirá):

¡Una tontería, vuestra huelga ¡Habría que exigir, pero nadie exige! (A *Etienne*) ¿Has leído el periódico? Los obreros de las fábricas de sombreros de Marsella que han ganado el gordo de cien mil francos en la lotería, han comprado inmediatamente bonos de la renta, declarando que en adelante van a vivir sin hacer nada... Sí, esa es vuestra idea, la de todos. Nunca seréis dignos de la felicidad, mientras que vuestro odio a los burgueses no sea otra cosa que un ferviente deseo de ser también burgueses (Acto III, Cuadro VI, Escena I, p. 137).

La formulación más terminante del pensamiento anarquista (y nihilista) de Souvarine la encontramos en el significativo monólogo con el que anuncia el cumplimiento de sus siniestros planes:

Ya no se oye nada... ¡Manos a la obra, y que todos perezcan aplastados...! Si es preciso, yo mismo me abriré el cráneo allá abajo, ya que la liberación del mundo tiene que nacer de nuestros cadáveres (...) Yo estrangularé al fin a esta mala bestia, la mina de fauces siempre abiertas que han devorado tanta carne humana...! (Acto IV, Cuadro IX, Escena IV, pp. 176-177).

Por lo que se refiere a *Teresa*, ese carácter socialmente revolucionario que algunos espectadores y críticos creyeron ver en la pieza obedece única y precisamente a ciertos parlamentos del personaje Roque, verdaderas proclamas que reproducen los tópicos más conocidos de esa retórica calificada de *socialista* por sus detractores. Así argumenta ante su mujer las razones de su actitud rebelde e inconformista:

El obrero no quiere limosna (...) La limosna envilece. La caridad, ¡pamplina! ¡humillación! ¡Derecho! ¡justicia! ¡venganza! (...) ¡Oh; por qué no habrá un gas malo, allá arriba, en las nubes, para que estallase, y saltara el cielo, el mundo, como revienta allá dentro la mina!...<sup>19</sup>

Actitud que en algunos momentos le lleva a formular postulados de violencia revolucionaria (y es fácil imaginar el escándalo que tales frases producirían en muchos espectadores):

No quiero casa; no quiero honra que guardar; pan que ganar para vosotras... quiero ser solo, y batirme con quien me explota, cuerpo a cuerpo, el burgués y yo. Conspirar; sublevar la mina; y las otras, las del

---

<sup>19</sup> Escena III (en L. ALAS: *Teresa*, ed. de L. Romero, Madrid, Castalia, 1975, p. 81); en adelante, cito siempre por esta edición, indicando Escena y páginas.

hierro, para hacer puñales, y guillotinas, y balas, y cañones... ¡quiero sangre! La de tus señoritos santos, que explotan al pueblo... y después lo estudian y le tienen lástima, y le arrojan limosna! (Escena VIII, pp. 101-103).

Notemos por otra parte que Teresa, aunque esté muy lejos de compartir el pensamiento de su marido, siente por él no sólo amor, sino cierto respeto por su postura; así se lo explica a Fernando, el burgués de quien acaso estuvo enamorada antaño, y cuya visita desencadena el conflicto triangular de este melodrama:

*Fernando.*—Pues, ¿cómo es Roque?

*Teresa.*—Figúrese que hubiera condes y marqueses de eso que usted decía antes... del... socialismo... o cosa así; en fin, marqueses del orgullo de los pobres. Pues mi Roque es marqués, y duque, y conde. ¿No me entiende? Que para Roque hay clases, y la de usted es maldita; piensa (...) que de los señores no puede venir nada que no manche, que no deshonre si no se lo arranca la justicia del pueblo. Quiere lo que tienen los ricos para repartirlo, o no sé qué, pero no quiere nada de limosna. (Escena VI, pp. 95-96.)

Si, como he notado, hay mucho de tópico en esa visión del comportamiento y retórica del minero rebelde, tampoco falta en los argumentos con que se ponen en duda (o se descalifican) los procedimientos de difusión y propaganda de las ideas revolucionarias; así, la antigua acusación (tan arraigada entre los sectores reaccionarios) que mezclaba socialismo y aguardiente. Acusación rebatida por Roque en discusión con un compañero que censura su gusto por el debate político en la taberna:

*Minero 2.º.*—No seas bobo, Roque, no vayas. Gastarás los cuartos, beberás, mañana la dormirás, te meterán en el ajo de la huelga, aunque seas inocente... y ¡adiós pan, Dios sabe hasta cuándo! (...) El pobre siempre sudará mucho para comer poco... Los papeles... la taberna... los sermones. ¡Lilailas! Siempre fue lo mismo.

(...)

*Roque.*—Cuando el hombre tiene una idea... se debe a la idea (...) El obrero defiende sus ideas donde puede... Si no hay más cátedra, más congreso, más púlpito que la taberna... en la taberna. Jesucristo iba a las tabernas a predicar el socialismo a los publicanos. (Escena II, pp. 77-78.)

Su mujer repetirá aquella convicción en otro momento, cuando alude a «los que venden veneno a los pobres en aguardiente y en papeles» (Escena X, p. 110); y el mismo Roque, en un momento de rabia, reconocerá



la maléfica función de la taberna, como institución deliberadamente perversa (idea que, por cierto, ya estaba en una de las más conocidas novelas de Zola, *L'Assommoir*, traducida entre nosotros como *La taberna*): «Sí, el aguardiente; es eso; el veneno que nos vende el *burgués* para embrutecernos, y volvernos locos...y tener él razón y perdernos» (Escena VIII, p. 101).

Debo concluir. De ninguna manera pretendo que el drama de L. Alas —por tantas razones frustrado— sea el más adecuado ejemplo de cómo la literatura española finisecular —más específicamente, su teatro— se acercó a la llamada *cuestión* social; sobre todo, si lo comparamos con la pieza de Zola. Ya aludí en la primera parte de esta ponencia a la literatura obrerista (y a su teatro), cuyos textos nos habrían proporcionado perspectivas muy diferentes. Pero *Teresa* constituye también un buen testimonio de la visión que una determinada clase —la de Clarín y la de su público— tenía de aquella *cuestión*; y más si consideramos que su desfavorable acogida se debió —entre otras razones— a lo excesivamente *socialista* que pareció su asunto o las proclamas de su principal personaje obrero.

Hoy sabemos que aquella clase interpretaba la *cuestión social* fundamentalmente como una amenaza; y en la literatura de aquellos años hay abundantes muestras de tal temor. Elegí como lema de mi ponencia unos conocidos versos de *La Verbena de la Paloma*, «sainete lírico en un acto» estrenado en el madrileño Teatro Apolo el 17 de febrero de 1894 (un año antes que *Teresa*), con libreto de Ricardo de la Vega y música del maestro Tomás Bretón: «¡Y luego habla el Gobierno/de la *cuestión* social!» Pues bien, esa conversación entre los dos serenos que hacen su ronda nocturna en la Escena II, continúa con una advertencia —amenaza o profecía—, puesta también en boca de esos populares personajes, cuyo oficio no está exento de cierto carácter policial, como mantenedores del orden público: «¡El trueno será gordo...! ¡pero muy gordo!»<sup>20</sup> Y al oírlo, muy posiblemente algunos espectadores se estremecerían en sus butacas, recordando horrorizados el *trueno* que sólo un año antes había resonado —en forma de bomba—, precisamente en uno de los santuarios teatrales de aquella clase, el *Teatre del Liceu* barcelonés. Episodio, por cierto, que nuestro eximio José María de Pereda comentaba así, en carta del 11 de noviembre

---

<sup>20</sup> «¡Y luego habla el Gobierno/de la *cuestión* [*sic* en la edición que manejo, aunque la convención pide que el sereno gallego diga *cuestión*, y así suele decirse en casi todas las representaciones y grabaciones fonográficas] social!/¡Va! ¡El trueno será gordo...!/¡pero muy gordo! ¡Va!» (Ricardo DE LA VEGA: *La Verbena de la Paloma, o El boticario y las chulapas, y celos mal reprimidos*; cito por la edición de *La Novela Cómica*, año II, n.º 32, Madrid, 29 de abril de 1917, p. 13).

de 1893 a su amigo el escritor catalán Narcís Oller: «Anoche, por los periódicos recibidos en Santander, con retraso supe la bárbara hazaña de esas hienas anarquistas en el Liceo (...) Pero ¿qué es esto, amigo del alma? ¿Qué mal espíritu anda desencadenado por la haz de la tierra inundándola de sangre y cubriendo de luto pueblos y familias? ¿Será la mano de Dios que quiere poner a raya con ejemplares espantosos la soberbia y las codicias de los hombres?»<sup>21</sup>

Pero esa es ya otra historia, que acaso podamos contar en otra ocasión...

---

<sup>21</sup> En Mathilde BENSOUSSAN: *L'amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller à travers les lettres de Pereda et les Mémoires d'Oller*, Thèse pour le Doctorat 3<sup>ème</sup> Cycle, Université de Rennes, 1970, pp. 273-274.