

Los orígenes del teatro socialista en Portugal: *O Capital* (1895), de Ernesto da Silva

The Origin of the Socialist Theatre in Portugal: Ernesto da Silva's *O Capital* (1895)

Les origines du théâtre socialiste au Portugal: *O Capital* (1895), par Ernesto da Silva

As origens do teatro socialista em Portugal: *O Capital* (1895), de Ernesto da Silva

Beatriz Peralta García
Profesora Asociada Universidad de Oviedo
bperalta@uniovi.es

Resumen: En 1895 Ernesto da Silva, militante socialista y compositor tipógrafo, estrena en el Teatro do Príncipe Real de Lisboa, *O Capital*. El drama se encuadra dentro de un proyecto de dinamización del teatro militante y de construcción de una dramaturgia destinada a la educación de los obreros, sin olvidar la vertiente lúdica. Fue la primera obra “socialista” en su género, iniciadora de una tendencia interrumpida por la prematura muerte de su autor en 1903. Este artículo tiene como objetivo rescatar el texto del olvido, describiéndolo dentro de la estética literaria dominante y del desarrollo del teatro en el Partido Socialista Portugués.

Palabras llave: Ernesto da Silva, teatro socialista, literatura obrera, Partido Socialista Portugués.

Abstract: In 1895 Ernesto da Silva, militant socialist and composer typographer, premieres at the Teatro do Príncipe Real of Lisbon, *O Capital*. The drama is part of a project to revitalize militant theater and to construct a dramaturgy for the education of workers, not forgetting the playful side. It was the first “socialist” work of its kind, initiating a trend interrupted by the premature death of its author in 1903. This article aims to rescue the text of oblivion, describing it within the dominant literary aesthetic and the development of theater in the Portuguese Socialist Party.

Key words: Ernesto da Silva, socialist theater, working literature, Portuguese Socialist Party.

Résumé: En 1895, Ernesto da Silva, militant socialiste et compositeur typographe, première au Teatro do Príncipe Real de Lisbonne, *O Capital*. Le drame est encadré dans un projet de revitalisation du théâtre militant et la construction d’une dramaturgie pour l’éducation des travailleurs, sans oublier le côté ludique. Ce fut la première œuvre “socialiste” de son genre, initiateur d’une tendance interrompue par la mort prématurée de son auteur en 1903. Cet article a pour but de sauver le texte de l’oubli, la qualifiant au sein de l’esthétique littéraire dominante et le développement du théâtre au sein du Parti Socialiste Portugais.

Mots clés: Ernesto da Silva, théâtre socialiste, la littérature de travail, du Parti socialiste portugais.

Resumo: Em 1895 Ernesto da Silva, militante socialista e compositor tipógrafo, estreia no Teatro do Príncipe Real de Lisboa, *O Capital*. O drama enquadra-se dentro de um projeto de dinamização do teatro militante e de construção de uma dramaturgia destinada à educação dos operários, sem esquecer a componente lúdica. Foi a primeira obra “socialista” no seu género, iniciadora de uma tendência interrompida pela prematura morte do autor em 1903. Este artigo visa resgatar o texto do esquecimento, descrevendo-o dentro da estética literária dominante e do desenvolvimento do teatro no Partido Socialista Português.

Palavras chave: Ernesto da Silva, teatro socialista, literatura operária, Partido Socialista Português.

“O Capital acirrando odios póde ensanguentar as ruas, mas o sentimento condemna-o, chamando a todos irmãos”.
Ernesto da Silva, *O Capital*.

Introducción. Movimiento obrero y drama social (1850-1890)

Dentro de la estética romántica vigente en Portugal entre 1825 y 1871, la aparición del drama social no puede entenderse desligado de la organización del movimiento obrero y la divulgación de las teorías socialistas. César Nogueira, uno de los primeros historiadores del socialismo portugués, sitúa este inicio el 28 de abril de 1850 con la aparición del primer número de *Eco dos operários*, de inspiración fourierista, un periódico especialmente dirigido a este colectivo que en el mes de julio se convertiría en el órgano de la recién fundada Associação dos Operários. A partir de este momento, de forma lenta pero sistemática, las asociaciones obreras irán consolidándose hasta conseguir formar, en 1875, una agrupación política, el Partido Socialista Portugués. No es de extrañar, por lo tanto, que la creciente visualización social del mundo laboral que estos fenómenos conllevaron tuviese su reflejo en el teatro. Los obreros asistían de forma habitual a las casas de espectáculos por lo que los autores, muchos procedentes del mundo del trabajo, comenzaron a interesarse por ellos como grupo social y a trasladar este nuevo universo a los escenarios. Abordando una crítica convertida en un tópico reiterado hasta la saciedad en las décadas siguientes, se consideraban los adalides de un teatro nuevo, serio, instructivo y moralizante. El público empezó a familiarizarse rápidamente con la exposición de sus condiciones de vida, más o menos idealizadas, en obras cuyas tramas presentaban, invariablemente, una historia sentimental ambientada en escenarios laborales. Muchos dramas, el género más escogido, individualizaban la figura del operario como sujeto protagonista, como Augusto César de Lacerda en *Dois Mundos* (1855), Ernesto Biester en *Fortuna e trabalho* (1863) y Francisco Leite Santos en *Glorias do trabalho* (1865). O divulgaban los beneficios de un incipiente asociacionismo de carácter mutualista: *A esperança* (1856), de Pedro Carlos de Alcântara Chaves; *A associação na família* (1858), de José de Almada e Lencastre; u *O operário e a associação* (1867), de José Maria da Silva e Albuquerque (Almeida, 1993: 231-235). A partir de la década de 70, coincidiendo con la fundación del PSP, este sentido militante se acentúa con el uso de la huelga como instrumento de presión, aunque los primeros textos que la llevan a los escenarios lo hacen parodiándola. Obras como *Dois operários em greve. Intervalo cómico original* (1872), de J. José Bordalo y Luiz de Araújo, y A

greve. Cena cómica (1878), de Alberto Pimentel, son indicativas de la seria preocupación que esta suscitaba entre los “industriales” y propietarios.

Es también en estos años cuando el drama social empieza a ser combinado con la escuela naturalista. Al modelo ético y temático aportado por el primero se unirá ahora el determinismo social del segundo dando lugar a obras que servirán de base para la construcción de un teatro militante o “de tesis”, divulgador de las ideas socialistas. Los primeros textos son todavía deudores de la reputación de autores-obreros como los antes aludidos José Maria da Silva e Albuquerque y Pedro Carlos de Alcântara Chaves, ambos tipógrafos. De la década de los 70 parece datar la obra perdida de Dionisio Sampaio, también tipógrafo, titulada *O Rouget de Lisle*, contemporánea probablemente de los textos de Luís de Figueiredo, escritos en estos años y hasta inicios de la década de los 80. De 1888 es *Honra e trabalho. Drama histórico e educativo em 1 acto*, de José Fontana da Silveira. Aunque estos tres últimos autores son militantes socialistas sus obras no pueden encuadrarse todavía dentro de un “teatro de tesis”, y se ajustan más a la denominación de “drama social” y “drama naturalista”. Es cierto que avanzan en la denuncia de elementos que integran el catálogo de demandas socialistas, como la libertad o la educación, ambas libres de la perniciosa influencia de la Iglesia católica y especialmente de los jesuitas en la sociedad, pero lo hacen sin discurso militante, sin la exposición de una doctrina que eduque al público haciéndolo conocedor de sus derechos. Este fue el objetivo del compositor tipógrafo de la Imprensa Nacional y militante socialista Ernesto da Silva, del que nos ocuparemos a continuación.

La crítica al drama social: *A rosa enjeitada*, de D. João da Câmara

Para entender mejor el concepto que del teatro tenía Ernesto da Silva (1868-1903), vinculado al grupo de Azedo Gneco desde 1895 (Peralta García, 2017a: 53-62), es necesario estudiar dos fuentes fundamentales: por un lado, el conjunto de textos que escribió sobre el teatro que se representaba en las salas lisboetas, artículos periodísticos de los que seleccionaremos especialmente el dedicado al análisis de una de las obras más aplaudidas por la crítica, *A rosa enjeitada*, de D. João da Câmara; por otro, el único texto programático entorno a las características que debería tener una dramaturgia socialista, resultado de su conferencia en el Ateneu Comercial de Lisboa, pronunciada en 1902.

Comencemos por el primero. D. João da Câmara (1852-1908) ha pasado a la historia de la literatura portuguesa por poseer una obra versátil compuesta por teatro,

poesía, narrativa y crónicas. Desde el punto de vista teatral, la crítica divide sus dramas en cuatro fases representativas del drama histórico (1890-1891), el teatro lírico (1891-1894), el drama social (1894-1900) y el drama simbolista (1900-1908) en la línea de Maeterlink e Ibsen, del que se considera introductor (Saraiva, y Lopes, 1996: 958-959; Santos, 1996: 92-94). En 1900, tras el éxito obtenido con *Meia-Noite*, que inaugura su etapa simbolista, estrena *A rosa enjeitada*, un texto escrito por encargo para la compañía de artistas del Teatro do Príncipe Real. Se convirtió en un éxito de público inmediato. La obra volvió a ser representada, por cuarta vez, el día 20 de enero de 1901 y se mantuvo en cartel hasta el 17 de marzo. El periódico republicano *O Mundo* la anunciaba como “um drama em 6 actos da vida real”, interpretado por los actores Adelina Ruas y Ernesto do Valle en los papeles principales de Rosa y João Reinaldo. Unos días más tarde el periódico noticiaba su éxito (*O Mundo*, 20-I-1901: 2; *idem*, 25-I-1901: 2; *idem*, 5-III-1901: 3). El escritor Raul Brandão la consideraba “um dos mais belos dramas que viu na sua vida” (Rebello, 2003: 343).

De acuerdo con la crítica académica, con *Meia-Noite* D. João da Câmara introdujo en la escena portuguesa valores simbolistas que anunciaban una ruptura con la estética naturalista dominante. Sin embargo, la tan ansiada renovación dramática no acompañó *A rosa enjeitada*, donde el autor apenas incluyó algunas “vagas e dispersas sugestões” que la acercaban a modelos que se entendían agotados. En palabras de Luiz Francisco Rebello, D. João da Câmara “regrediu” (Rebello, 2003: 358). La obra es un melodrama, “folhetim populista” ambientado en “uma horta nas proximidades de Lisboa”. En este escenario rural se desarrolla una historia sentimental imposible entre Rosa, la “enjeitada”, y João Reinaldo, joven empleado enamorado de la hija de un propietario de la zona que trabaja en la taberna del pueblo, Júlia. A ella llega Rosa, acompañada de Chico, un hombre que la maltrata. Cuando João Reinaldo la ve se siente inmediatamente atraído por ella, todavía más cuando conoce la triste historia de su vida, y Rosa lo corresponde. Ambos son conscientes de la ilicitud de estos amores, que comienzan a ser conocidos en el pueblo. Rosa es acusada de robar y matar a la mujer del prestamista, y condenada injustamente, pues es Chico el verdadero culpable. El sexto acto sitúa la acción dos años después de estos acontecimientos. João Reinaldo está casado con Júlia y acaba de ser padre de un niño. Júlia, que ha sido informada por su marido de su relación con Rosa, es ahora conocedora de su inocencia y de su sacrificio por salvar a su amante. A sus veinticinco años, un sufrimiento continuo a lo largo de su vida y una cárcel injusta han envejecido

prematuramente a Rosa, que fallece, perdonada y arrepentida de sus pecados, en brazos de su amiga Marcolina (Câmara, 1929).

Ernesto da Silva debió asistir a la representación de *A rosa enjeitada* pocos días después de su reestreno en 1901. Conocía bien la casa, el Teatro do Príncipe Real, y a los actores de la compañía, intérpretes de algunos de sus textos, como *O Capital* (1895), *A Víctima* (1896) y *Os que trabalham* (1896). Acudía ahora como espectador y admirador de algunas de las obras más aplaudidas del autor: *D. Afonso VI* (1890), *Os Velhos* (1893), u *O Pântano* (1894). Sin embargo, el nuevo drama lo entristeció. El día 28 de enero de 1901 escribió una “Carta aberta a D. João da Câmara” que el periódico *O Mundo* publicó al día siguiente, martes, en páginas interiores.

Después de reconocerlo, junto a Marcelino Mesquita, como “o primeiro dramaturgo do sentimento” y escritor teatral “mais possuidor da technica e intensidade dramatica”, sus críticas se dirigen estrictamente a la construcción de los personajes que considera, en general, exagerados en sus actitudes y viviendo situaciones poco realistas. Rosa, afirma Ernesto da Silva, es “falsa, desprovida de encanto, foge à realidade e não chega a ser visão”. João Reinaldo, por su parte, carece de valores morales al olvidar, “á primeira volta”, a la novia “chorosa” y, después, al no intervenir “nas questões da familia” de Rosa, que no son otras sino las palizas que le propina su amante. A tal extremo llegó lo inverosímil de las situaciones descritas en el escenario que la interpretación rozó la comicidad. Y así lo demostró un público iletrado, de “analfabetos provados” e ignorante en cuestiones de técnica teatral, pero hábil en la “observação exacta d’aquelles typos miseraveis”. A partir del tercer acto reaccionó con una “gargalhada obscena e alvar”, y la “chacota de mau quilate” y el “riso imbecil” se prolongaron hasta el final del espectáculo. De tal desatino solo se salvaron “os accordes da phylarmonica da Regueira”. “Não o fadou Deus – ou quem trata d’essas coisas do fado dos homen[s]: para taes commetimentos (...)”, concluye Ernesto da Silva.

Esto es, los autores de esta suerte de drama social tardío, aunque solventes desde el punto de vista técnico, eran incapaces de representar, a ojos de obreros auténticos, el mundo de los trabajadores. Adoptaban, sin saberlo, un punto de vista idealizado al imaginar la miseria personal o moral de los seres humanos. Y así, resultaba francamente paradójico que un autor de reconocido prestigio social y literario fuese “profanar a sua Arte, irreflectidamente, por certo, creando aquellas vagas creaturas que não educam, não

emocionam, não consolam e só conseguem causar tédio e magua; – tédio pela obra, magua pelo auctor” (Silva, 1901a: 2).

Unos días más tarde Ernesto da Silva publicó un nuevo artículo, ahora en la primera página de *O Mundo*, donde ahondaba en la crítica anterior denunciando la crisis del teatro portugués. La atribuía al exclusivo deseo de lucro de las empresas a la hora de llevar al escenario una obra, a la incapacidad de los autores y a la ignorancia del público. El “...dramalhão”..., tan en boga hacía relativamente poco tiempo, con todas sus limitaciones era, sin embargo, “nobre, honesto, digno”. En obras como *O bombeiro municipal* (1862) y *A vivandeira do 16º de linha* (1896), estrenadas en el Teatro da Rua dos Condes había, al menos, “decencia”, se daban “exemplos sãos”. Hoy, “a invasão do genero sordido e abjecto é quase geral”. Y esto acontecía, según Ernesto da Silva, cuando en simultáneo otros países se iluminaban con el “genio” de Galdós, Zola, Ibsen y Tolstoi. El fracaso en la reforma del Teatro Normal –el Teatro de D. Maria II– por parte de los poderes públicos pocos años atrás demostraba su permisibilidad y connivencia con tales “desmandos”. No valía la pena, por eso, apelar a la “Auctoridade” sino al “bom senso”. La “Reacção” general contra este tipo de teatro, “entregue ao genero escandaloso”, debía proceder de los “espiritos novos”, de la “mocidade das escolas”, del “povo sincero e honesto”, de los “homens do partido militantes da democracia”, de los “artistas de escrupulos” y de la “imprensa democratica”. Es decir, de aquellas “forças sociaes hoje livres de maculas”. Y avisaba: ante tal panorama de corrupción moral o el teatro se regeneraba, o ella procedería del “visionismo das oratorias brutificantes e devotas” (Silva, 1901b: 1). En gran parte coincidía en sus apreciaciones con lo que Henrique Lopes de Mendonça había expuesto en una conferencia en las salas de la Associação dos Jornalistas solo unos días antes, el 28 de enero de 1901. En *A crise do teatro portuguez*, el dramaturgo denunciaba la falta de educación estética del público; la “mercantilização” de las empresas; la falta de obras originales y de calidad, producto de la incapacidad de los autores para asumir nuevos presupuestos estéticos; la falta de profesionalización del mundo teatral en general, que afectaba a empresarios – privilegiando, por ejemplo, obras extranjeras de éxito asegurado frente a originales portugueses–, actores –solo preocupados con su éxito personal–, directores de escena y de ensayos –profesiones a menudo a cargo de los mismos actores–; y la falta de ecuanimidad de la crítica especializada que, subordinada a los intereses de las empresas por problemas diversos –

escasa remuneración profesional, o simpatías y antipatías personales–, oscilaba entre la alabanza y la crítica extremas (Mendonça, 1901).

Los artículos de crítica teatral escritos por Ernesto da Silva no se agotan en los textos descritos. Dos años más tarde tuvo la oportunidad de desarrollar con más amplitud sus ideas en un texto compuesto para la recién creada cooperativa del “Teatro Livre”, que nacía con la intención de contribuir a la renovación teatral, y del debate abierto entorno a esta llevado a cabo por sus promotores. Su conferencia en el Ateneu Comercial de Lisboa el día 14 de diciembre de 1902 bajo el título *Theatro Livre & Arte Social*, puede considerarse el único texto teórico escrito por un socialista sobre las características que debería tener una dramaturgia de este tipo. En el rápido preámbulo que hizo ante el “selecto auditorio que enchia completamente o vasto salão”, justificó las razones para escribirlo en “assim melhor deixar precisas as ideias e dar ao seu trabalho a feição de um documento de propaganda que não devia entregar-se aos azares da rethorica” (*A Vanguarda*, 15-XII-1902: 2). Su tesis se condensaba en el axioma: “transformar pela Arte, redimir pela Educação”, y partía de dos interrogantes: si el teatro, por sí mismo, podría proceder a su propia renovación como instrumento de moralización social; y si, como arte, podía serlo “não social”.

Para Ernesto da Silva la “exploração industrial” del teatro lo impedía ser “livre”, mientras que su sometimiento a los presupuesto estéticos del actor o del espectador lo hacían “no social”. Dos elementos impedían, en el teatro actual, la conjugación de ambos presupuestos: la falta de educación del público, que lo hacía preferir “lubricas scenas suggestivas de impulsão ao grosseiro”; y la incapacidad de los autores para crear un “theatro de idéas” semejante al de las “litteraturas do Norte”. Ya el francés Antoine, con su Théâtre Libre, había ofrecido un modelo posible pero para poder introducirlo en Portugal se hacía necesaria la existencia de una “élite espiritual” alejada de cuestiones “exclusivamente mercantis”. Tal élite existía, sí, a los ojos de Ernesto da Silva, dentro de las “forças vivas do paiz” pero constituía una “infima minoria”. Podría, tal vez, acudirse al ejemplo proporcionado por “*oratorias e mysterios* de tendencia ascetica e carimbo religioso” pero, citando a Max Nordau, apostaba por una ética de matriz racionalista y científica. Además, entendía que el propio arte escénico podía suministrar modelos genológicos válidos para construir un teatro empeñ do en la “educação social” de los individuos. El “drama entretecido de maguas” y la “comedia de gracejos” solo necesitaban ser dotados de “senso esthetico”. Incluso el “drama histórico” podría

responder a tal fin si se basase en la reconstrucción “documentada” de una época o de un pueblo, mostrando las “características dominantes da época evocada na scena” y no en la exaltación de “reis fastuosos” y “cronistas intrigantes”.

Ahora bien, ¿en qué consistía o debía consistir ese “senso esthetic”? La respuesta estaba en la definición de “Arte Social”, concepto escurridizo que el autor concretaba en el objetivo “redemptor” que, según él, debía expresar cualquier obra de “arte” en dominios diversos: pintura, música, dramaturgia, escultura. Citando a Heliodoro Salgado, que lo había precedido en el ciclo de conferencias del Ateneu Comercial abierto por Teófilo Braga, el arte moderno no podía quedarse en el culto a la forma sino que debía ser “vehículo das ideias sãs” y fomentador de “sentimentos nobres”. Desde el punto de vista literario, entendía que las obras debían mostrar el conflicto humano de forma “sobria”, hermanando la explicación científica con un espiritualismo “pantheista” capaz de poner en “equilibrio” seres humanos y “cousas”, ofreciendo como lectura subyacente un “superior sentimento de justiça” y de “alta bondade”. El modelo lo ofrecían hombres y obras como Tolstoi con *Resurrección*; *Las tres ciudades: Lourdes, Roma y París*, y *Los cuatro evangelios: Fecundidad y Trabajo*, de Zola; y *Casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*, y *Las columnas de la sociedad*, de Ibsen. De este modo, dos modelos o formas de concebir el arte se enfrentaban: el restringido a una élite, y el dirigido a todos, educador de la “multidão”. Solo el último podía ser definido como “arte social” o “arte human[o]”. Además de los autores citados, en el pasado había sido cultivado, según Ernesto da Silva, por Dante, Cervantes, Camões, Shakespeare, Diderot, Rousseau, Voltaire, y más recientemente por Goethe, Hugo y Balzac (Silva, 1902).

El teatro en el Partido Socialista Portugués: desde el Grupo Dramático Socialista (1893) a *O Capital* (1895)

Esta concepción del teatro y del “arte” en general preside toda la obra literaria de Ernesto da Silva, compuesta por relatos breves, textos dramáticos y textos teatrales desde que empezó a publicarlos en 1893 en *A Federação*, tras su integración en el PSP (Peralta García, 2017b: 128-131). El grupo, preocupado desde su fundación por la divulgación del ideal socialista a través del arte escénico había fundado, en enero de 1893, una compañía teatral de actores aficionados denominada Grupo Dramático Socialista que debía acudir también en auxilio del obrero en caso de necesidad, combinando así educación y solidaridad (*A Vanguarda*, 22-IV-1893: 3). La dirección fue encomendada, inicialmente,

a Bartolomeu Constantino y las secretarías –normalmente rotativas– a Manuel Costa Lima y Carlos Bello (*Idem*, 12-X-1893: 3). Las fuentes no nos indican la ubicación de su sede en el momento de su constitución aunque sabemos que a finales de octubre están en la travessa de Sant’Anna, 15, y en diciembre transitan para una tienda de la rua do Martim Vaz, 52. A comienzos de 1894 los encontramos en las Escadinhas da Barroca, 9, 2º, y en mayo en la rua Cruz da Carreira, 83, 1º (*Idem*, 21-X-1893: 3; 10-XII-1893: 3; y 18-V-1894: 3). A lo largo de los años cambiarían varias veces la ubicación de su sede.

Inmediatamente comienzan su andadura como compañía teatral. En septiembre de 1893 el Grupo Dramático Socialista participó en una fiesta benéfica a favor del periódico del PSP, *Revolucionário*, pero también en el suyo propio como forma de financiación representando “un drama de propaganda socialista”, sin ofrecer más indicaciones. Además, fue solicitada su colaboración en un “sarau” o espectáculo para poder auxiliar a los obreros detenidos desde finales de agosto tras una manifestación *Idem*, 6-IX-1893: 3). Unos días después recibieron la invitación para actuar en el Teatro Terpsícore y a primeros de octubre, para hacerlo en Tomar (*Idem*, 29-IX-1893: 3, y 12-X-1893: 3). En noviembre, el Grupo decidía abrir un “gabinete de leitura” (*Idem*, 6-IX-1893: 3). Un año después admitía ocho nuevos socios y, fiel a su espíritu fundacional, decidía acudir en auxilio de la familia de un compañero fallecido, Manoel Maria da Cruz, concediéndole a la Associação dos Marceneiros un préstamo económico.

Los socialistas conmemoraron por todo lo alto su primer aniversario a principios de 1894. La prensa informó pormenorizadamente del extenso programa de actos, en el que participó Azedo Gneco, que conllevó la organización de una velada literaria y musical precedida de un breve acto donde Alfredo Canellas historió la organización del grupo, elogió su viaje a Tomar, y alabó la actitud de la prensa republicana “que tem prestado serviços á causa socialista”. El Grupo Musical Luiz Fernandes tocó algunas piezas de su repertorio y se oyeron vivas a la clase obrera, a la prensa y al socialismo. A las ocho y media de la noche se dio inicio a los actos festivos propiamente dichos, que alternaron los discursos de propaganda con actuaciones literarias y artísticas. Conceição Fernandes profirió un breve discurso en el que explicó la utilidad del arte dramático como instrumento educativo. A continuación, Felix Mauricio interpretó el monólogo *O lenço*; Felicio, *Os enjeitados*; Francisca Sampaio, una poesía; Carlos Bento, *O chicote*; Ernesto da Silva intervino celebrando el valor de la iniciativa del grupo; Costa Lima hizo “un corto pero enérgico discurso”; Guilherme Augusto participó con un número de

prestidigitación; y José Marques recitó el poema *O proletário*. Otras intervenciones, presumiblemente de carácter doctrinario, estuvieron a cargo de, entre otros, Daniel Sampaio y Teodoro Ribeiro. En los intervalos de los discursos tocó la Sociedade Musical Recreio Harmonia 24 de abril de 1892. La crónica periodística nos informa de que la concurrencia fue numerosa, recalcando la presencia de muchas mujeres en una sala ornamentada con flores y motivos vegetales. Al finalizar los actos el presidente agradeció la asistencia de todos y se lanzó un viva a la clase obrera (*Idem*, 23-I-1894: 3).

A principios de 1894, por lo tanto, el Grupo parece gozar de buena salud. Los ensayos están formalizados en tres días por semana (martes, jueves y sábados) e, incluso, se piensa en nuevas formas de dinamización de su actividad “para o maior desenvolvimento do grupo” (*Idem*, 17-II-1894: 3, y 24-II-1894: 3). A finales de abril *A Vanguarda* anunciaba una actuación en el Teatro das Trinas, motivo por el que ensayaron dos conocidas obras del teatro popular: la comedia *Os estroinas*, y *João, o Corta Mar. Drama marítimo em três atos*, de António Carlos de Oliveira, que a partir de entonces pasaría a formar parte del repertorio dramático socialista (*Idem*, 30-IV-1894: 3). Sin embargo, solo unos días más tarde nuevas informaciones, que evidencian tensiones a nivel directivo, hacen pensar en algún tipo de crisis. Bartolomeu Constantino había abandonado la dirección aunque a finales de mayo es nuevamente reintegrado a ella como adjunto acompañado de Eduardo Cardoso, que ahora se incorpora a la dirección, al tiempo que se anuncia la representación de “um drama moderno” (*Idem*, 22-V-1894: 3). A partir del 22 de mayo el silencio de las fuentes entorno al tema indica que los problemas debieron continuar. En noviembre de 1894 tenemos ya constancia de la desaparición del Grupo Dramático Socialista y la constitución de una “comisión reorganizadora”, en nombre de la cual Martins Santareno habló con Bartolomeu Constantino para solicitarle la entrega de todo lo que a esta le pertenecía. Los antiguos socios fueron convocados a una reunión que se celebraría en el Paço do Bemformoso, nº 209, 1º, el día 15, a las ocho y media de la noche (*Idem*, 12-XI-1894: 3 y 14-XI-1894: 3).

El final del Grupo Dramático Socialista es casi simultáneo en el tiempo con el estreno como autor dramático de Ernesto da Silva que, como miembro del PSP, debía estar al tanto de las vicisitudes de la agrupación. La idea de escribir una obra de teatro que divulgase el ideal socialista fue tomando cuerpo en la cabeza de José Martins Santareno, quizá como una forma de revitalizar una agrupación teatral muribunda. A finales de 1894, tras una nueva visita a Tomar junto a Ernesto da Silva para ayudar al

sastre Raimundo Ribeiro a fundar la agrupación socialista de la ciudad, Martins Santareno comenzó a sugerirle la elaboración de un drama para ser representado por los propios socialistas. Él sabía, sin duda, que Ernesto da Silva era el autor de algunos relatos breves y textos dramáticos publicados bajo el pseudónimo de “Ruy” en el semanario *A Federação*. Además, ambos tenían noticia de la existencia de un drama, *O Rouget de Lisle*, del fallecido tipógrafo Dionisio Sampaio, basado en la vida de Claude Rouget de Lisle, el autor de *La Marsellesa*. Ernesto da Silva mostró interés por conocerlo y su padre, Daniel Sampaio, un “socialista da velha guarda”, lo puso inmediatamente a disposición de ambos. Según el relato transmitido por Martins Santareno, los tres leyeron el manuscrito en casa de Ernesto da Silva, “na modesta sala de visitas onde a sua compaheira – a Izabel – recebia as clientas no seu mister de modista”, y esa misma noche, impresionado y sugestionado por el texto, se comprometió a escribir un drama. Unas noches después le leía a Martins Santareno el primer acto, y comenzaba a esbozar los siguientes. *A Federação* nos informa de que a principios de febrero de 1895 la obra ya tiene título, *O Capital*, y que los actos 1º y 2º ya están listos (*A Federação*, 10-II-1895: 4). Apenas un mes más tarde ya estaba casi terminada y el periódico anunciaba la publicación de algunos fragmentos (*Idem*, 3-III-1895: 2). Inmediatamente, los socialistas decidieron su lectura pública para conocimiento de sus militantes. El día 8 de abril Teodoro Ribeiro anunciaba, en la reunión de la Associação das Federações de Classe, que Ernesto da Silva los invitaba a todos a la lectura de su drama el domingo siguiente, a la una de la tarde. El día 14, en la sede de la agrupación, situada en la rua do Bemformoso, 50, 1º, los obreros pasaron a conocer el texto (ANTT: 36). Fue un éxito. Ernesto da Silva fue ovacionado al final de cada acto, y especialmente al finalizar el tercero. Al concluir la lectura, manifestó su deseo de reorganizar el Grupo Dramático Socialista con el objetivo de representar la obra con motivo del 1º de mayo.

Animados por el éxito obtenido, los socialistas organizaron una segunda lectura en la que invitaron a la prensa. El local escogido fue la Associação Tipográfica Lisbonense, en la rua do Sol, cercana al Largo do Rato, y el día elegido, el 28 de abril (*A Vanguarda*, nº 1385, 27-IV-1895: 3). Los periódicos se hicieron eco del acto, de modo que podemos reconstruir con bastante verosimilitud su desarrollo.

El día se presentó con “um sol esplendido”. Desde la sala de la Associação Tipográfica se veía un “quintaloiro, um renque de limoeiros; e por vezes chega[va] até allí um correr preguiçoso de agua”. Poco antes de la hora marcada los invitados

abarrotaban una sala que el cronista del *Correio da Manhã* describió, con evidente disgusto y malhumor por tener que acudir al acto –“Dá vontade de ir para o quintal...”–, como “uma salinha de tecto baixo, com horriveis retratos pelas paredes, entre estantes de livros”. Casi todos eran compañeros de Ernesto da Silva en la Imprensa Nacional, “um publico especial de typographos admiradores” (Comparsa de Scena, 1895: 3) como sus amigos Teodoro Ribeiro y Filipe Ferreira, además del director Venâncio Deslandes, que acudió a la lectura del 2º acto y lo felicitó al acabar; compañeros de partido como Nobre França, Alfredo Canellas, Guedes Quinhones, Antonio José Henriques, Carlos Callixto o Cândido Leal; periodistas, entre los que se encontraban Magalhães Lima, Teixeira Bastos, Feio Terenas, Lomelino de Freitas, Borges Ventura y José Gregorio Fernandes, que asistieron al acto representando a *A Batalha* y *O Diário de Notícias*, o los republicanos *A Vanguarda* –su director, Alves Corrêa, no pudo asistir y envió a su hermano, Eduardo Alves Corrêa– y *O Seculo*; escritores y artistas como el actor Augusto de Mello, y “algumas senhoras” (*O Seculo*, 29-IV-1895: 2; *Diário de Notícias*, 29-IV-1895: 1).

A la una de la tarde, Ernesto da Silva ocupó su lugar y agradeció al auditorio su comparecencia, además de exponer los objetivos de su trabajo dramático. En seguida pasó a leer “com boa voz”, “clara”, “mudando por vezes de tom para diferenciar os personagens” (Comparsa de Scena, 1895: 3), “acentuando bem o dialogo do 1.º acto do Capital e sucesivamente os outros tres, descançando nos intervalos alguns minutos” (*O Seculo*, 29-IV-1895: 2). Al finalizar cada acto “a campainha telinta[va]” (Comparsa de Scena, 1895: 3). Dos minutos después se reanudaba la lectura. Desde el primer acto conquistó el interés de la asamblea “pela correcção e brilhantismo da linguagem e pela feliz apresentação dos personagens”. Para el cronista de *O Seculo* el segundo acto “é talvez no conjuncto o melhor do drama, onde se desenvolve a acção, augmenta o interesse dos ouvintes, que no 3º e 4º actos sentem por vezes viva comoção. Todo o drama é bastante movimentado e technicamente escripto, como se o auctor desde muito trabalhase para o teatro” (*O Seculo*, 29-IV-1895: 2). Los asistentes acompañaron “com entusiasmo” la exposición del drama, interrumpiendo la lectura con “applausos, que se accentuavam nos finaes dos actos. Principalmente no fim do terceiro acto, Ernesto da Silva recebeu uma grande ovação. Este acto é positivamente o melhor”, escribía el periodista de *A Vanguarda*. Al finalizar, el público prorrumpió en una salva de aplausos y se procedió a un animado debate entre los asistentes, que fueron unánimes al elogiar al

autor “em que se reconhece a envergadura de um dramaturgo de raça” (*A Vanguarda*, 29-IV-1895: 2).

Este nuevo éxito debió reafirmar a Ernesto da Silva en su convecimiento para reorganizar la extinta agrupación dramática socialista y representar *O Capital*. El impacto de la obra trascendió las fronteras nacionales aun antes de ser llevado a escena. A mediados de mayo, *A Federação* informaba a sus lectores de que Ernesto da Silva había sido contactado por dos escritores españoles para traducir y adaptar a la escena española *O Capital*, pero él afirmaba que solo lo haría tras la representación de la obra en Portugal (*A Federação*, 19-V-1895: 2). A finales de julio comenzaron a circular los rumores que aseguraban que la nueva temporada del Teatro do Príncipe Real se abriría con la representación de *O Capital* (*Idem*, 21-VII-1895: 4; *A Obra*, 28-VII-1895: 4), aunque no fue hasta octubre cuando se confirmó su estreno para el día 8 de noviembre de 1895, viernes (*A Federação*, 3-XI-1895: 2, y 27-X-1895: 2; *A Obra*, 27-X-1895: 3, y 3-XI-1895: 2).

El Teatro do Príncipe Real y la representación de *O Capital*

El Teatro do Príncipe Real, propiedad de la familia Viana Ruas, era una pequeña pero elegante sala situada en la confluencia de la Rua da Palma con la Rua da Mouraria, en Lisboa. En 1864 era un local denominado Salão Vauxhall, donde se habían celebrado algunos bailes de máscaras durante el Carnaval de ese año. Según relata *O Occidente*, aprovechando que funcionaba también como “sala de entrada e botequim” se le anexionó el edificio situado en la confluencia de la Rua Nova da Palma y la calle de la Carreirinha do Socorro, creándose un salón para conciertos que recibió el nombre de Salão Meyerbee. Como los beneficios no fueron muchos el empresario y gerente, Francisco Viana Ruas, decidió reconvertirlo en teatro. Las obras se iniciaron en julio de 1865, y un año más tarde, el 28 septiembre de 1866, sería inaugurado con el nombre de Teatro do Príncipe Real en honor del entonces príncipe heredero, el futuro D. Carlos. Un año después, la sala fue reformada y devuelta a su condición inicial (Azevedo, 1884: 66-67). Según relata la actriz Adelina Abranches, en un determinado momento el propietario tuvo que pedir dinero prestado a Moura Borges, poniendo el teatro como fianza. Acabó quedándose con él aunque la firma Ruas “mantem-se ali sempre, por combinação de escrituras, julgo eu”, conjeturaba la actriz (Abranches, 1947: 102). En 1890, sigue explicando, “era uma caixinha de amêndoas... Muito bem forrado de vermelho escuro, com bons reposteiros

em todas as partes, muito quentinho de inverno, (porque a luz do gás o tempera deliciosamente), esplêndida acústica, ótima visualidade para o espectador” (*Idem*, 90). El Teatro do Príncipe Real solía acoger la representación de obras de autores aficionados y, en general, estaba abierto a apoyar la puesta en escena de obras poco convencionales. El día 8 de marzo de 1904, por ejemplo, fue el lugar donde la cooperativa del denominado “Teatro Livre” se dio a conocer con un espectáculo dirigido por los actores Luciano de Castro y Araújo Pereira basado en los presupuestos estéticos y escénicos de Antoine. En la última década de la centuria, obreros como Ernesto da Silva encontraban ahí una oportunidad para darse a conocer como dramaturgos con la puesta en escena de sus textos a cargo de una compañía de actores profesionales, que en 1895 integraba una veintena de personas. Según Adelina Abranches su sueldo como primera actriz ascendía a “cincuenta mil reis mensais” (*Idem*: 115).

El día 8 de noviembre de 1895, a las 8 y cuarto de la tarde, el Teatro estrenó *O Capital*, anunciado como una “obra nova”. Las entradas pudieron reservarse hasta el día anterior. Según aseveraba *A Vanguarda*, la demanda fue “alta” (*A Vanguarda*, nº 1565, 25-X-1895: 3; 5-XI-1895: 3; y 8-XI-1895: 3). La distribución de los papeles principales fue la siguiente: Beatriz Marques: Adelina Ruas (tras su matrimonio con Luís Ruas, hijo de Francisco Ruas); Thereza: Maria das Dôres; Helena: Elvira Costa; Julião Marques: Costa; Carlos, seu filho: Ernesto do Valle; Ignacio de Oliveira: Pato Moniz; Visconde da Sobreira: Pinheiro; Thiago, creado: Augusto¹.

Los artistas representaron un texto que es una crítica al sistema capitalista, como atestigua su título, *O Capital*, ejemplificada en el devenir cotidiano de una fábrica donde se enfrentan los intereses de los empresarios con los de los obreros. El argumento, que parece guardar algunas similitudes con la vida de Friedrich Engels, fallecido mientras se discutía el estreno de la obra para la temporada 1895-1896, tiene como protagonista a una familia burguesa. Julião Marques desea que la proyectada carretera del Ministerio que debe unir la villa de Granja (Benfica) con la ciudad de Lisboa, desvíe su trazado inicial para pasar cerca de su fábrica. Como las elecciones están cerca, el empresario, junto a un político amigo de la familia, se moviliza para ganar la circunscripción a través del voto

¹ Suzanna, creada: Mathilde Polla; Pedro, operario: Luciano; Padre Lourenço: Moraes; Diniz, taberneiro: Ferreira; o administrador do concelho: Brazão; A. Salvador, Peixoto, Alves e H. Lima”, como los obreros 1º, 2º, 3º y 4º, respectivamente, además de un conjunto de obreros figurantes (*Revista Theatral*, 1895: 347-348).

obrero. En este contexto, regresa a casa Carlos, el hijo de Julião, muy sensibilizado con los problemas laborales de los trabajadores de la fábrica. Ante la huelga proyectada por estos, no duda en apoyarlos. Julião, enterado de la actitud de su hijo, lo deshereda. Un año más tarde, Carlos regresa a casa desde Bélgica a tiempo para salvar de la ruina a la familia, en quiebra por algunas operaciones bursátiles desafortunadas (Silva, 1896).

O Capital se encuadra, como hemos expuesto antes, dentro del denominado “drama social”, el género mayormente adoptado por los intelectuales obreros para la construcción de textos teatrales (Peralta, 2011: 45-46), aunque describiendo con exactitud las condiciones de vida de la clase trabajadora e incorporando elementos de carácter doctrinal propios del “teatro de tesis”, específicamente socialista. Está organizado en cuatro actos con un amplio número de escenas en cada uno (1º, 19 escenas; 2º, 19 escenas; 3º, 16 escenas; 4º, 18 escenas), que lo convierten en un texto largo y justifican su dificultad técnica para las compañías de actores aficionados.

Los teóricos del movimiento obrero coinciden en señalar que la mayoría de los textos teatrales escritos por los militantes socialistas se organiza en torno a tres ejes temáticos: la denuncia de la sociedad capitalista, el diseño de la sociedad socialista y la exposición de valores morales y, en menor medida, en presentar la disputa con otras tendencias obreras por el control ideológico de la masa de trabajadores (Serrano, 1983: 270; Bellido, 1993: 117; Peralta, 2002: 85-86). Así, aunque en *O Capital* domina claramente el primero de ellos, los otros tres se encuentran también presentes dentro del texto. Ernesto da Silva se preocupó por construir un relato que reflejase con claridad los problemas de la clase obrera y apuntase diversos instrumentos de lucha militante, todo ello sostenido dentro del debate ideológico del socialismo científico según las tesis expuestas por August Bebel (1840-1913) en *La sociedad futura*. De este modo, por ejemplo, la escena XVIII del primer acto concentra el debate doctrinario. El monólogo de Carlos, después de una conversación con Teresa, el ama, sintetiza los males de la sociedad: la desigualdad, la especulación, los accidentes laborales..., que corren en paralelo con la indiferencia de los privilegiados ilustrada en la ostentación insultante de la que hacen gala en los bailes “de caridade”. El responsable es “o Capital, monstro insaciavel” que “não vê obcecado pela nevrose ávida do dividendo”. Su insensibilidad no le permite notar “fermentarem vulcões d’odio, correrem rios de lagrimas, erguerem-se montanhas de desesperação”. No es sostenible, en el tiempo, tal construcción social. Y profetiza: “As represalias serão cataclismos sociaes, a vingança qual espumante lava

irromperá da cratera da Historia e afogará não uma classe mas um trecho injusto e gasto da sua acção anterior...”

La denuncia de las deplorables condiciones laborales y de vida de la clase obrera recorre todo el texto, aunque los pasajes más sangrantes tienen como protagonistas a las mujeres y a los niños. De las primeras, Ernesto da Silva describe la explotación laboral, el desamparo social y el acoso sexual que sufren. De los segundos, la inseguridad laboral: “Ha creanças esphacelladas nas engrenagens”, se lamenta Carlos (Ato 1º, cena XVIII). Pero no basta solo con denunciar. Cuando es necesario, hay que actuar. El célebre tercer acto, que tantos aplausos obtuvo para su autor, describe dos instrumentos de defensa: uno político, la asociación, con su protocolo de actuación basado en las comisiones negociadoras ante los empresarios (cena X); y otro sindical: la huelga, cuando la anterior fracasa (cena XIII). En todo ello no falta el punto de vista de las clases acomodadas. No deja de ser significativo el hecho de que mientras todo el texto está basado en los preceptos ideológicos de pensadores socialistas, como el ya mencionado August Bebel, cuyas obras encuentra Beatriz en el cuarto de su hermano Carlos, los industriales se remiten siempre a los teóricos del anarquismo. Proudhon, por ejemplo, es aludido a través de su folleto *O que é a propriedade* (1840), “crítica económico-filosófica” (Ato 2º, cena XII). De lecturas semejantes y de la acción de unos “patifes” que divulgan entre los obreros el “odio contra o capital que acoiman d’explorador”, deduce Julião el origen del “odio profundo de classes” y la destrucción de las “relações entre capitalistas e trabalhadores” (Ato 2º, cena V). Los propios obreros, por otro lado, son también responsables de los problemas que los aquejan, cegados por la “febre do lucro” y la “ambição de muito produzirem” (Ato 2º, cena XVI). El vizconde, que pronuncia estas palabras, es también el personaje encargado de parodiar una de las demandas más insistentemente solicitadas por el movimiento obrero de finales del siglo XIX que Ernesto da Silva expondría solo unos meses más tarde en *O dia normal*, la jornada laboral de ocho horas: “Visconde – (*rindo*). Oito horas de trabalho, oito horas de estudo, oito horas de descanso!... Parodia ao Creador, que fez o mundo em sete dias... (*ironico*) Suspeito, porém, que o curso a frequentar não é longe da taberna” (Ato 2º, cena XVIII).

En efecto, las cuestiones de carácter moral preocupaban mucho a intelectuales obreros como Ernesto da Silva, especialmente la instrucción y la divulgación del ideal socialista a través de la asistencia, por ejemplo, a los mítines partidarios, entre otros instrumentos de difusión doctrinaria. Tanto las acotaciones como los personajes en el

texto se esfuerzan, además, por aludir a libros, periódicos y la lectura en general. Ya en el ámbito de la sociabilidad masculina, en la escena XVIII del segundo acto se compara la taberna con el “club” como espacios de recreo, aunque de clases sociales diferentes. Además, hay que destacar el modelo de familia defendido por Ernesto da Silva, siguiendo las tesis de August Bebel en su obra más conocida, *La mujer y el socialismo* (1883), aquí poco esbozado y más desarrollado en cuentos como *À ceia. (À redação da “Voz do Operario”)*. (*Diálogo burguês*) (Ruy, 1894: 2-3). En la escena IX del segundo acto no duda en criticar el modelo burgués de familia y la búsqueda del “prazer adulterino” por ambos esposos.

Mención especial merece la violencia. En el texto se asocia a dos elementos, ambos especialmente condenables, que expresan otros tantos puntos de vista, el de los obreros y el de los propietarios. La actividad de los espías, enviados muchas veces por los propietarios de las fábricas para fiscalizar la orientación ideológica y las prácticas de presión sindical, era muy mal vista, incluso porque “constantemente imp[unham] o emprego de meios violentos” (Ato 2º, cena VII). La policía, por otro lado, era percibida como un aparato represor al servicio del poder político, como los propietarios industriales, actuando con especial dureza en contextos de huelga: “Os soldados que rodeam a fabrica malhavam n’um pobre velho que estava de vigia. O velhote mettia dó, supplicava, pedia não lhe batessem; compaixão não havia, davam p’ra baixo sem dó nem consciencia” (Ato 3º, cena II), explica Tiago, uno de criados de la familia. Estos, por su parte, solían quejarse de los actos de barbarie cometidos por los obreros. En este punto del desarrollo del drama, Ernesto da Silva construye una escena particularmente impactante al indicar, a través de las acotaciones, que “*entram pela janella pedras que quebram os vidros*” (Ato 3º, cena XVI).

Durante el desarrollo del conflicto, la música funciona como refuerzo doctrinal, ahondando en las emociones de los espectadores. El himno del *1º de Maio*, “O hymo da rapaziada” (Ato 2º, cena XV), es interpretado en varias escenas del segundo acto de *O Capital*. Respecto a otras obras de mensaje semejante, independientemente de la pertenencia o no de sus autores al movimiento obrero, la ejecución de la música que identifica a la fiesta obrera por excelencia constituye un elemento de originalidad y una novedad dentro de este tipo de dramas que explica, en buena medida, el éxito de *O Capital* entre el público obrero. Dentro de su desarrollo narrativo tiene, inicialmente, una connotación negativa, ya que los personajes del ámbito burgués lo asocian a disturbios

populares. Los espectadores tuvieron la oportunidad de escucharlo “*fóra muito ao longe (...) cantado pelo povo*” durante el breve monólogo en el que Teresa profetiza días convulsos, pues anunciaba el inicio de la huelga (Ato 2º, cena XII), y al comienzo de la escena XVII, cuando el vizconde lo identifica con el debate entorno a la “questão social”, el “insolúvel problema d’esto seculo”. Pero al finalizar el acto adquiere una connotación positiva, redentora y anunciadora de un futuro mejor a través de Tiago: “Ah! sôra Thereza, sabe o que mais, se podesse tinha ha pouco apertado o gasnate ao bonifrate do tal visconde das duzias... (*ameaçando, indicando o hymno do I.º de maio que se ouve fóra*) Os tempos mudam, sôra Thereza!...” (Ato 2º, cena XIX).

La acogida de la obra

La presencia de este elemento musical, junto a la problemática abordada dentro del drama, hicieron que la prensa no partidaria fuese unánime a la hora de calificar la obra como una “peça moldada nas doutrinas socialistas” y en presentar a Ernesto da Silva como un “talentoso mancebo”, “estimado orador dos centros associativos”, “trabalhador e modesto. Honra[ndo] a classe typographica a que pertence fazendo parte do pessoal da Imprensa Nacional” (*Diário de Notícias*, 9-XI-1895: 1; *O Diário Popular*, 10-XI-1895: 2; Santonillo, 1895: 1). También para la prensa obrera *O Capital* era una “passagem de propaganda socialista em 4 actos”, una “peça de combate”, un “drama socialista” con el que Ernesto da Silva “conseguiu derruir, abalar um pouco os velhos moldes em que dramas vulgares se estorciam para agradarem ás platéas, tambem vulgares, ávidas de sensações e commoções” (*A Obra*, 10-IX-1895: 2). El éxito de la representación llevó a los cuerpos gerentes de la Liga das Artes Gráficas a publicar en *A Federação* un número conmemorativo dedicado a Ernesto da Silva, que incluía su biografía, artículos y poemas a cargo de militantes obreros, y la reproducción de las escenas IX y X del segundo acto, donde este denuncia el modelo burgués de familia. El número se pondría a la venta el día 3 de diciembre en una tirada pequeña al precio de 20 reis (10 para los suscriptores del periódico). Además, el producto obtenido con la representación de ese día redundaría en beneficio del autor. (*A Federação*, 24-XI-1895: 1).

Unos días después de su fallecimiento el 25 de abril de 1903, el cronista teatral de *A Vanguarda*, Fernando Reis, escribió una columna donde analizaba de forma crítica los dramas de Ernesto da Silva. Para este, sus primeras obras adolecían de una concepción prolija de la acción, infantil en los conceptos y redundante en los términos. La fraseología

era romántica y la construcción de los personajes maniquea, dividida en buenos y malos, todavía deudora del repertorio ultra-dramático, y lo achacaba a la excesiva asistencia del autor a las reuniones y clubes asociativos que frecuentaba, donde los obreros exponían sus problemas. De ahí tomaría no solo los temas de denuncia presentes en sus obras, también los modelos para la construcción de sus personajes. Sin embargo, no dejó de destacar su loable intencionalidad y el coraje al escribirlas. Según Fernando Reis, fue en esta fase de su carrera dramática cuando Ernesto da Silva empezó a estudiar las corrientes modernas, dando lugar al escritor realista en el que se convertiría después. En obras posteriores, como *Os vencidos* (1902), esta huella se hace más evidente y la acción de los personajes más fundamentada. Estos adquirirían ya algunas responsabilidades “atávicas e mezológicas”, eran más sobrios, más comedidos y mejor documentados (Reis, 1903: 1). Esto es, Ernesto da Silva perfeccionó su técnica teatral y ganó credibilidad como dramaturgo cuando abandonó el sentido militante de sus dramas iniciales. Sin embargo, sus obras posteriores fueron mucho menos aplaudidas por el público obrero, que se rindió ante quien tan bien presentaba en los escenarios sus anhelos y problemas. *O Capital* fue el origen de una bien sucedida carrera como dramaturgo, solo rota con su muerte.

Conclusiones

O Capital constituye, sin ninguna duda, un punto de inflexión dentro de la dramaturgia obrera en general, y del movimiento socialista en particular. Hasta su redacción y puesta en escena, ninguna de las obras teatrales de las que hasta la fecha tenemos noticia documentada puede ser definida como “socialista” sino, más bien, como textos de denuncia social. Es el caso, por ejemplo, de *Os jesuítas* (h. 1881), de Manuel Luís de Figueiredo, el otro autor del periodo de 1875 a 1910 con una obra dramática reconocida. *O Capital* fue inicialmente concebido como un texto propagandístico al servicio del ideal socialista, pero fijó las características de una dramaturgia militante basada en el realismo de los temas: como el capitalismo industrial; las situaciones y actitudes descritas: el recurso a la negociación y la huelga como formas de solución de los problemas laborales de los obreros; la construcción de los personajes: claramente divididos entre propietarios industriales y obreros; la ambientación escénica y los elementos musicales específicos: en la reconstrucción de entornos laborales o de la vida privada de los asistentes al espectáculo, y los himnos obreros, con especial relevancia para el del 1º de mayo. El texto de Ernesto da Silva se distingue de los modelos estéticos canónicos fijados por la

literatura en el denominado “drama realista-naturalista” en dos aspectos: superando la dimensión de estricta exposición y denuncia de las condiciones de vida de la clase obrera presente en estas obras, y soslayando su determinismo fatalista al ofrecer una solución articulada entorno a una corriente concreta de pensamiento político. *O Capital*, como teatro “de tesis”, inauguró una corriente estética de teatro militante interrumpida con la muerte de su autor y solo recuperada en años posteriores, ya bajo la Primera República, por otro dramaturgo célebre, António Augusto da Silva (Peralta 2002: 58-59).

Bibliografía:

“Teatro do Principe Real. 8 de novembro. O Capital. Drama em 4 actos, original do sr. Ernesto da Silva”, *Revista Theatral* (1895), 2ª serie, anno I, 1º vol. nº 22, 15 de novembro. ABRANCHES, Adelina (1947), *Memórias de Adelina Abranches apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa, Edição da Empresa Nacional de Publicidade.

ALMEIDA, Fernando António (1993), *Operários de Lisboa na vida e no teatro (1845-1870)*, Lisboa, Editorial Caminho.

Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), *Acta da sessão da Federação das Associações de Classe em 8 de abril de 1895*.

AZEVEDO, Maximiliano de (1884), “Teatro do Principe Real”, *O Ocidente*, Lisboa, nº 189, 21 de março.

BELLIDO NAVARRO, Pilar (1993), *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*, Sevilla, Alfar.

CÂMARA, D. João (1929), *A rosa enfeitada. Drama em 6 actos, original*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 3ª ed.

Comparsa de Scena (1895), “Eccos dos Bastidores. A leitura d’um drama – *O Capital*”, *Correio da Manhã*, nº 3278, 30 de abril.

FIGUEIREDO, Cláudia (2013), “Os usos do palco: o proletariado e o teatro no início do século XX”, *Revista UBILETRAS*, Nº 4, pp. 23-34.

MENDONÇA, Henrique Lopes de (1901), *A crise do teatro português*, Lisboa, Empreza Editora do Almanach Palhares, Palhares & Morgado.

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2002), *A cultura operária em Portugal. Teatro e socialismo durante a Primeira República (1910-1926)*, Cascais, Patrimónia.

Beatriz Peralta García – Los orígenes del teatro socialista en Portugal: O Capital (1895), de Ernesto da Silva – História. Revista da FLUP. IV Série. Vol. 7, nº 2. 2017. 216-236 DOI: 10.21747/0871164X/hist7_2oe4

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2010), “Literatura y movimiento obrero en Portugal: la cultura política del socialismo en su teatro”, *Espacio. Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, t. 23, pp. 37-54.

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2017a), “Aproximación a la vida y a la obra de Ernesto da Silva”, *Historia Social*, nº 89, 2017, pp. 53-71.

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2017b), “El Partido Socialista Portugués y la literatura de combate. La obra literaria de Ernesto da Silva (1868-1903)”, *Revista de Historia Autónoma*, 11, pp. 113-131.

REBELLO, Luiz Francisco (2003), “A literatura dramática no primeiro quartel do século XX”, AA.VV., *Historia da literatura portuguesa. Vol. VI. Do simbolismo ao modernismo*, Lisboa, Publicações Alfa.

REIS, Fernando (1903), “Ernesto da Silva. A sua vida e a sua obra I”, *Vanguarda*, nº 2374 (5227), 13 de junho.

Ruy (1894), “Folhetim do jornal *A Federação. Á ceia. (Á redacção da “Voz do Operario”)*”. (*Diálogo burguz*)”, *A Federação*, nº 40, 7 de outubro.

Santonillo (1895), “Theatros”, *O Dia*, nº 2535, 9 de novembro.

SANTOS, Etelvina (1996), “Câmara, D. João Gonçalves Zarco da”, en Machado, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de literatura portuguesa*, Lisboa, Presença.

SARAIVA, António José, y Lopes, Óscar (1996), *História da literatura portuguesa*, Lisboa, Porto, editora, 17ª ed.

SERRANO, Carlos (1983), “Notas sobre el teatro obrero a finales del siglo XIX”, AA. VV., *El teatro menor en España*, Madrid, CSIC.

SILVA, Ernesto da (1901a), “A “Rosa engeitada””, *O Mundo*, nº 135, 29 de janeiro.

SILVA, Ernesto da (1901b), “A Reação no teatro”, *O Mundo*, nº 148, 11 de fevereiro.

SILVA, Ernesto da (1896) *O Capital. Drama original em 4 actos*, Lisboa, Typographia do Instituto Geral das Artes Graphicas.

SILVA, Ernesto da (1902), *Teatro Livre e Arte Social*, Lisboa, Tipografia do Comércio.