

Fecha de recepción: 7-11-2018
Fecha de aceptación: 29-1-2019

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31.16>

Puede citar este artículo como:

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., «Joaquín Dicenta: “Una calamidad nacional”», *Anales de Literatura Española*, n.º 31 (2019), pp. 267-279.

JOAQUÍN DICENTA: «UNA CALAMIDAD NACIONAL»

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ
Universidad de Alicante

Resumen

Joaquín Dicenta fue un autor muy polémico en su momento. Su controvertida fama provocó que algunos coetáneos le consideraran como «una calamidad nacional». A partir de las razones para justificar esta caracterización, el artículo repasa su trayectoria y establece las dificultades para incorporar a Joaquín Dicenta al actual canon literario.

Palabras clave: Joaquín Dicenta. Centenario. Biografía. Canon literario.

Abstract

Joaquín Dicenta was a very controversial autor during his time. His controverted fame caused him to be considered as «a national calamity» by his coetaneous. Based on the reasons which justify this portrayal, the article reviews his career and establishes the difficulties that suppose adding Joaquín Dicenta to current literary canon.

Keywords: Joaquín Dicenta. Centenary. Biography. Literary canon.

El centenario del fallecimiento de un autor destacado suele propiciar un renovado interés por su trayectoria. La celebración es una coartada cronológica y puede derivar en un oportunismo académico, pero también resulta adecuada para releer sus obras, analizarlas y procurar una mejor difusión del legado literario. A pesar del relativo olvido al que ha estado sometido desde hace décadas, Joaquín Dicenta (1862-1917) ha sido recordado con ocasión de su centenario, aunque el balance del mismo revele la modestia propia de los «raros y curiosos». Esta categoría tan marginal como sugestiva apenas se corresponde

Anales, 31 (2019), pp. 267-279

DOI: 10.14198/ALEUA.2019.31.16

con la proyección alcanzada en vida por el autor de *Juan José* (1895), gracias a su labor como periodista, dramaturgo, narrador, poeta, político y figura pública de notable fama.

Poco antes de regresar a Alicante ya enfermo y para fallecer, Joaquín Dicenta fue entrevistado en su acomodado domicilio de Madrid por El Caballero Audaz. El escritor de vida legendaria se mostró encantador e ingenioso en esta ocasión, incluso agradecido por la visita. Su leyenda en los ambientes de la noche madrileña era contradictoria. Él mismo reconocía tener «dentro de su corazón un ángel y un demonio riñendo formidable gresca» (*Idos y muertos*, 1909). La consiguiente bipolaridad debió ser aguda, pero ese día quería dejar la mejor impresión y, como muestra de orgullo, el pionero en la defensa de la propiedad intelectual explicó a su colega de *La Esfera* que las letras le habían permitido ganar más de setecientas mil pesetas. Una fortuna basada en los derechos de autor de su citado drama, que supusieron casi la mitad o «sesenta mil duros» (1915:112).

El estreno de *Juan José* fue su gran golpe de suerte. La ocasión resultó pródiga en anécdotas relatadas por el autor con sentido dramático y recursos efectistas. El objetivo de las mismas era demostrar confianza en sí mismo cuando otros colegas dudaban de un drama donde «no hay más que gentuza que hiede a vino», como afirmaran el actor Ceferino Palencia y su compañera María Tubau. La despectiva frase de los cabezas de cartel del madrileño teatro de la Comedia y otras dudas sobre la viabilidad de *Juan José* como «drama de alpargata» se han incorporado a un anecdotario donde brilla la oferta del malvado Florencio Fiscowich. Al parecer, el episodio tuvo lugar durante el primer entreacto del estreno. Joaquín Dicenta hizo gala de su orgullo y rechazó veinticinco mil pesetas por los derechos de la obra.

Eduardo Zamacois escribió que «la vida de Dicenta es un vendaval desatado; el demonio de lo imprevisto guía sus pasos» (1903: 197). Las razones para justificar esta afirmación abundan en la trayectoria del autor, pero a veces lo imprevisto conduce a buen puerto. La apuesta por el futuro usufructo de su obra le resultó rentable, a diferencia de lo que sucediera a José Zorrilla con la venta de *Don Juan* para superar estrecheces. La anécdota de resistir la oferta del insaciable Florencio Fiscowich, a pesar de la situación económica por la que atravesaba el dramaturgo, y no caer en las redes de quien acaparó tantos derechos de autor casi parece un sablazo a la Historia. También es una manera de justificar la aparición de la Sociedad de Autores, de la que Joaquín Dicenta sería presidente desde 1904. En cualquier caso, el golpe de fortuna que supuso el estreno de 1895 se mantuvo en el tiempo. La cifra global de sus ingresos prueba que Joaquín Dicenta alcanzó la fama y el reconocimiento durante la

«bohemia dorada» de su segunda etapa (1895-1917). El problema es que, al mismo tiempo, llegó a ser calificado como «una calamidad nacional» en un clima de polémicas donde su trayectoria personal y creativa salió a menudo mal parada.

La calamitosa caracterización de Joaquín Dicenta fue obra de un joven e iconoclasta Julio Camba. En 1905, cuando el articulista andaba metido en problemas con la policía como «anarko-aristócrata» amigo del terrorista Mateo Morral, resultó categórico con tal ocasión: «Yo hablaría de él como dramaturgo, como cuentista y como poeta lírico. Es, entre todo ello, la misma calamidad nacional. [Joaquín Dicenta] cultiva siempre el desplante, ya rimado, ya prosaico: el dulce desplante que no perturba ninguna digestión y que hace gozar a los porteros y a los albañiles. El arte no le debe una sola emoción estética» (*La anarquía literaria*, junio 1905, pp. 2-3).

La descalificación publicada por el joven Julio Camba apenas esconde el componente generacional de un articulista que, con el paso de los años, entendería la escritura en la prensa desde planteamientos radicalmente diferentes. El verbo brioso y apasionado de quien fuera calificado por Ramón Pérez de Ayala como «romántico» –la definición se repite en otras valoraciones críticas de su obra– es la antítesis del cultivado por un Julio Camba que terminaría sus días en el madrileño hotel Palace, escribiendo sobre el todo y la nada gracias a la finura del escéptico. Joaquín Dicenta apuró con pasión un tanto primitiva e individualista todos los tragos de la vida y nunca fue un santón de las letras. Múltiples testimonios indican lo contrario, pero su fama como «calamidad nacional» desde la década de los ochenta constituía un objetivo a batir para Julio Camba y la trayectoria del autor, incluida la faceta más personal, aportaba suficiente munición a sus detractores.

El Caballero Audaz, en la misma entrevista donde Joaquín Dicenta daba cuenta de sus ganancias, le preguntó acerca de sus vicios. La cuestión no molestó al entrevistado, que incluso mandó una carta a la redacción de *La Esfera* para agradecer la labor realizada por José M^a. Carretero. La pregunta tampoco parece inadecuada porque desde hacía décadas circulaban historias acerca de las correrías nocturnas de Joaquín Dicenta y amigos suyos, como Manuel Machado, hablan de un autor «bebedor, pendenciero, achulado, escandaloso y trasnochador» (1917). Otro admirador que le conoció en las tertulias, Diego San José, recuerda «sus tempestades de amor, celos y desvíos con hembras de toda laya» al tiempo que, desde la nostalgia de la vejez, evoca los rumores que situaban a su amigo por tabernas y burdeles: «aún hago memoria de haberle visto en la puerta de una de esas ermitas de Baco como uno de sus devotos más conspicuos» (1952: 39).

La escandalosa fama de Joaquín Dicenta llevaba tiempo circulando por Madrid. Consciente de esta circunstancia tan eficaz para la proyección de su obra, el entrevistado por El Caballero Audaz debió ser moderadamente sincero para no incurrir en la inverosimilitud: «El vicio mayor mío ha sido el alcohol, con el cual he luchado por quitármelo y no lo he conseguido... Las mujeres también tiran bastante, pero esto no lo considero vicio. En cambio, no he sido jugador» (1915: 112).

Alguna tentación evitaría el creador de *Juan José*, que con frecuencia tiende a equiparar el vino y las mujeres. El atractivo de esta combinación le permitía una felicidad de juergas y amancebamientos en nombre del amor libre. Su transgresora moralidad, puesta de manifiesto por Enrique Gómez Carrillo (2011: 365) como guapo y entendido en cuestiones de faldas, le enfrentaría con «los eunucos» o los celosos guardianes de la moralidad burguesa. Asimismo, se deduce de los comentarios del entrevistador que Joaquín Dicenta todavía era trasnochador. No obstante, los «excesos de la edad» y la condición de cincuentón con cinco hijos reconocidos de diferentes parejas no perdonaban en esta nocturna costumbre, que había sido legendaria cuando el escritor formaba parte de la bohemia madrileña de finales del siglo XIX. De esos años provendrían los versos del autor recopilados en el volumen *Del tiempo mozo* (Madrid, 1912) y citados por el sabio Allen W. Philips en materias propias de la bohemia y la golfemia: «Mujeres, vino y juego... tres placeres/ a los que mi existencia consagré./ despreciando consejos y deberes./ De jugar y de beber me retiré./ De lo otro no. De lo otro, ¿para qué?/ Ya me irán retirando las mujeres» (1999:140).

Un poeta en la línea de Campoamor nunca está obligado a ser sincero en unos versos concebidos para el aplauso de los partidarios del sentido común. El juego como motivo de perdición tal vez aparezca en el poema por una cuestión de métrica, pero es indudable que Joaquín Dicenta debió ser hábil a la hora de manejar la información confirmada acerca de sus «vicios», aquellos que le caracterizaron como hombre de temperamento «brioso y ardiente» (Federico C. Sáinz de Robles).

El impulsor del semanario *Germinal* (1897) y de periódicos efímeros como *La Democracia Social* (1895) participó en una corriente política y literaria dominada por «la rabia y la idea». La tensión de quien siempre «siguió mostrando el alma rebelde y valiente de su primera juventud», según Manuel Machado, debió ser notable. Tanto fue así que Eduardo Zamacois observa en el carácter de Joaquín Dicenta la fermentación de un desasosiego que, «por cualquier motivo, le tornaba irascible». La consecuencia es que al autor de *Juan José* «le gustaba reñir» y en su biografía hay «cuchilladas, un rapto y un suicidio», aparte de relaciones con hembras bizarras y castizas como las mantenidas durante años

con la bailaora gitana Amparito de Triana. La acumulación de lances y amores a lo largo de los «días de miseria y de risa» es propia de un autor «insolente, orgulloso, quimerista y también alegre, como un sombrero lanzado al aire al paso de una procesión». La imagen seduce al lector, pero Eduardo Zamacois aprecia el fondo contradictorio de quien «era vanidoso, informal, ilógico». Joaquín Dicenta resultaba «esquivo y acogedor, altanero y cordial. Bueno y malo. Todo lo quería y no quería nada. Era la juventud» (1936: 47). Y, como tal joven, a César Borgia le habría gustado sentarlo a su mesa.

José Martínez Ruiz mostró, como tantos otros colegas de las letras, entusiasmo tras el estreno de *Juan José* en 1895: «es el drama de nuestros días. Es la encarnación, el símbolo de esta sociedad 'fin de siglo' que se apresta a una lucha terrible, que no sabe cómo ha durado tanto tiempo. Juan José es el hombre, la humanidad entera que alcanzó con el cristianismo la igualdad ante Dios, que logró en la revolución la igualdad ante la ley y que hoy combate por conseguir la igualdad ante la naturaleza» (*El País*, 30-XII-1896). El entusiasmo conduce al joven a un tono profético poco habitual en el futuro Azorín, pero *El señor feudal* (1896) y los posteriores dramas sociales de Joaquín Dicenta le defraudaron: «He leído *El señor feudal*. Nunca creí que Dicenta pudiera hacer una cosa tan descabellada como ese drama. El recurso de la escritura es folletinesco. No hay grandiosidad, vigor, en la obra. Es una obra escrita deprisa, sin observación ninguna de la realidad, para salir del paso y cobrar unos cuartos» (1998: 129).

La valoración teatral se trasladó a lo personal y el polémico autor de *Charivari* (1897) acabó descalificando a un colega situado en las antípodas de sus hábitos: «Dicenta se parece a Poe en estar vagando por las regiones del espíritu; es un desordenado, sin hábitos de trabajo, sin ideales generosos, sin estudios de ningún género. Vive en los tabernáculos, rodeado de la gente del bronce, libando a todas horas, en compañía de su inseparable Molina, el picador. El otro día, es decir, la otra noche, porque su vida es de noche, estuvo a punto de ganarse una puñalada, que le quería endosar uno de sus cortesanos... Y así siempre. Se retira a las cinco o a las seis; se levanta a las dos o a las tres... Nada de trabajo sistemático ni de reflexión. Por todo esto es popular en Madrid; le conoce toda la golfería andante, toda la ilustre caballería industrial, flor y nata del hampa madrileña» (Azorín, 1998:130). En carta dirigida a Clarín y fechada el 26 de octubre de 1897, José Martínez Ruiz afirma que «Dicenta está desprestigiado por completo: es hombre al agua o al vino». La mala fama del dramaturgo provocó un infrecuente destello de humor en Azorín, que también lamentaría la ausencia de libros en la casa de un Joaquín Dicenta más preocupado por sus sucesivas parejas.

Miguel de Unamuno se sumó al coro de elogios que recibió el estreno de *Juan José* cuando colaboraba en *La lucha de clases*: el drama es «bueno artísticamente por revelar la esencia de la vida social de hoy en día en uno de sus aspectos, por ser resplandor de la verdad, por revelarnos la honda significación de un mundo. No es bueno por tener tesis socialista, sino que tiene tesis socialista por ser bueno» (7-XII-1895). La conclusión final del crítico es tan redonda como discutible (Forgas Berdet, 1990) y provocaría un gesto de aprobación entre los lectores, pero al cabo de los años Miguel de Unamuno no anduvo a la zaga de Azorín en materia de descalificaciones porque el futuro rector tampoco era simpatizante de la golfería. Ni siquiera del drama social, una vez ensimismado en las honduras de su inmenso yo. El malhumorado Pío Baroja tendría poca paciencia ante discursos redentores como los de *Aurora* (1902). El vasco puso a Joaquín Dicenta como chupa de dómine, al igual que hicieran tantos otros colegas de las letras. Y Clarín, a menudo cicatero y amargado cuando se trataba de dar paliques, fue durísimo. Tal vez porque en su fuero interno estuviera convencido de que su *Teresa* (1895) debería haber ocupado el lugar de *Juan José*.

Joaquín Dicenta debió ser, como indica su biógrafo Andrés González Blanco, «el modelo de la indisciplinada y aborrecida bohemia» (1917:211) de su época de juventud. La consiguiente pasión por vivir al límite le llevaría hasta el estreno de *Juan José*, que le permitió acceder a «la bohemia dorada» y otros placeres más tranquilizadores para sus colegas. No opinarían igual los contumaces en la denuncia de los heterodoxos como el jesuita Constancio Eguía Ruiz, que porfió en *Razón y Fe* para que la posterioridad retuviera la imagen y la fama confusa de Joaquín Dicenta como «escritor nefando». La campaña para que las obras de este autor no formaran parte de las lecturas escolares surtió efecto con la ayuda del propio protagonista, que fue inconstante en otras materias –«veleta fácilmente mudable a los vientos de todas las pasiones y de todas las veleidades de su tiempo» (San José, 1952: 42)–, pero contumaz en el «vicio» y ateo hasta el final. Consciente del postrer momento por la maltrecha salud después de tantos excesos y en compañía de una atractiva querida de unos treinta años (Larbaud, 1984: 43), Joaquín Dicenta se reafirmó ante el doctor Rico en Alicante: «Cónstele a usted que ha llegado el fin de mi vida y que muero fuera de toda confesión religiosa, manteniendo mis ideales y mirando cara a cara a la muerte» (González Blanco, 1917: 278). La frase es digna de un romántico de vida borrascosa ante la parca. Su lectura gustaría en algunos ambientes y al propio Joaquín Dicenta como personaje de sí mismo, pero a partir de 1939 lo que comporta semejante confesión resultaría letal para su pervivencia en el canon, aunque fuera en los lindes de lo raro o curioso.

Joaquín Dicenta, en el prólogo a *Aurora*, escribió que su pretensión era «colaborar al triunfo de las nuevas ideas, de las que tienen por objeto convertir esta sociedad de oprimidos y opresores, de opulentos y mendigos, de verdugos y víctimas, en dichoso y amplísimo hogar de hermanos, de compañeros, de seres iguales, aleccionados en el bien y regidos por la justicia». Cuatro años antes y a través del personaje de Pablo, Joaquín Dicenta había establecido los objetivos de su labor literaria y periodística: «Yo lucharé con la pluma, con la palabra, con la acción si es preciso, para que las injusticias se remedien, para que los poderosos caigan, para que los débiles alcancen amparo, para que los derechos se cumplan, para que las libertades se impongan, para que las aspiraciones nobles se realicen» (*Spoliarium*, 1888, p. 153). Tal vez le faltara rigor ideológico y le sobrara apasionamiento, pero con semejantes antecedentes estaba abocado a sufrir las represalias de los vencedores. José-Carlos Mainer, cuando de estos temas todavía se escribía con precaución, explica que a finales de julio de 1936 «unos vándalos derribaron el pequeño monumento a Dicenta que el Ayuntamiento zaragozano había erigido en la plaza de Salamero, la vieja plaza del Carbón» (1972: 57).

La inquina de los vándalos contra el autor no se basaría en su condición de amator de mujeres de la más diversa calaña y pertinaz bebedor de variados caldos. Estos rasgos también eran propios de «la hombría» de muchos vencedores. Su odio tenía un fundamento ideológico y social, que estaría asimismo presente en las coetáneas decisiones adoptadas por el Ayuntamiento de Alicante. La corporación municipal olvidó anteriores homenajes de los alicantinos y retiró el nombre de Joaquín Dicenta a uno de los enclaves emblemáticos de la ciudad. Pasados los años, le concedió una modesta calle en el extrarradio y allí sigue la memoria de su nombre, cuando nada más parece haber permanecido de quien fuera célebre y querido en la ciudad de su familia. Ni siquiera su tumba en el cementerio de Alicante ha merecido algún honor con motivo del centenario.

Esas represalias del franquismo contrastan con el entusiasmo habitual en tantas representaciones de *Juan José* hasta la Guerra Civil, sobre todo cuando se acercaba el 1º de Mayo y el orgullo de la clase trabajadora quedaba satisfecho con las rememoradas andanzas del protagonista enfrentado a Paco, el patrón que le robó a «su Rosa». La obra cumbre de Joaquín Dicenta es un conglomerado de celos, pasión y lucha de clases. El joven José Martínez Ruiz escribió que Juan José, el protagonista, «es el símbolo, la encarnación justísima de todo un pueblo, de toda una clase que sufre la esclavitud del patrono, que produce y muere de miseria, que trabaja para que otros no trabajen, que se deja la salud y la vida en la fábrica, en las minas, en los campos» (*El Progreso*, 10-XI-1897).

Nada se dice en estas críticas de finales del siglo XIX de otras encarnaciones, tal vez porque fueran ajenas al mundo de los varones que escribieron acerca del drama de Joaquín Dicenta. Tampoco se explica que, en la citada combinación, los celos y la pasión ocupan un lugar preferente con respecto a la lucha de clases. El drama de honor y la pasión desatada por los celos se impone a lo social: «la propuesta de un teatro social por parte de Joaquín Dicenta pivota entre la denuncia descarnada y el cultivo de un melodrama pasional en que lo social se cuele de rondón a modo de un telón que otorga al periclitado subgénero una pátina de modernidad referencial» (Peral, 2008: 75). Otros colegas han insistido en la misma dirección. No obstante, *Juan José* se convirtió en un símbolo para los obreros españoles y –se supone– esta circunstancia debería haber sido positiva de cara a una recuperación crítica de la memoria del autor.

La posible recuperación de Joaquín Dicenta siempre habría sido limitada al ámbito académico y, de hecho, el autor cuenta con una apreciable bibliografía crítica que impide hablar de un «olvidado» en el sentido estricto del término. José-Carlos Mainer en su pionero estudio ya considera que Joaquín Dicenta «permanece en un olvido literariamente justificado» (1972: 57). El tiempo transcurrido desde entonces no ha hecho sino confirmarlo, aunque aportaciones como las de Jaime Mas, Javier Barreiro, Allen W. Phillips, Fernando Castellón, Antonio Fernández Insuela y otros nos permitan acceder al conocimiento crítico de su obra. Arrumbadas en el pasado las cuestiones relacionadas con la vida disipada y hasta pendenciera de Joaquín Dicenta –que tanto atrae a quienes gustamos de la bohemia sin menospreciar a la golfemia–, la clave de ese relativo olvido reside en los textos de un autor con demasiado poso decimonónico para gustar, a principios del siglo XX, más allá de los círculos de «porteros y albañiles» que menospreciara Julio Camba. La obviedad en esta cuestión del tardío romanticismo o neo-romanticismo de un admirador de Echegaray, otro «olvidado» como el resto de los dramaturgos de la época, debería desanimar a cualquier estudioso. No obstante, cabe plantear desde una perspectiva diferente la dificultad para que Joaquín Dicenta pueda sumarse a la lista de autores con una bibliografía crítica adecuada a la fama y la trascendencia alcanzadas en vida.

La lectura de *Juan José* justifica la valoración del «alcohólico, pendenciero y provocador» Joaquín Dicenta como «escritor macho» (Cansinos-Asséns, 1985: 213) y haría palidecer a cualquier seguidor de la «teoría del género» o líneas de investigación similares. Su inclusión en los programas de las asignaturas acarrearía problemas al profesorado. Las críticas aparecidas con motivo de su estreno y los estudios posteriores hablan de un drama de celos, honor y pasión. La caracterización es certera, pero *Juan José* también representa la tragedia de

una violencia machista ejercida hasta las últimas consecuencias. La tensión dramática se vive desde la primera escena y resulta manejada por el autor con especial habilidad. El público permanece atento porque los recursos utilizados por Joaquín Dicenta son de probada eficacia. Todo se encamina hacia el final por el camino de lo que parece incuestionable y esa misma tensión, dosificada hasta alcanzar el pico en el desenlace, se traduce en una violencia cuyo principal destinatario es la mujer. Rosa muere asesinada por haber elegido a Paco, el patrón que le garantiza una vida ajena a la pobreza. Cabe dudar si lo hace por conveniencia o por voluntad propia –«el hambre es mal consejero del querer y la miseria mala compañera de la honra» (p. 122), afirma Juan José–, pero con Rosa también se sentencia a otras mujeres, «honradas» o no, que pretendan escapar de la mentalidad posesiva y los celos de quienes las consideran una propiedad privada. La situación se repite en diferentes obras del mismo autor como *El crimen de ayer* (1908) o *Curro Vargas* (1898).

La violencia machista no solo la ejerce el protagonista convertido en asesino múltiple. Su amigo Andrés, otro honrado representante del pueblo, contextualiza el comportamiento de Juan José en una mentalidad tan socialmente admitida como eficaz desde el punto de vista de atraer la atención del público. Andrés, en la «taberna de los barrios bajos» donde se inicia el drama, concluye que «la madre es la sola mujer que no engaña» (p. 85). La frase merece un tatuaje. A partir de esa mentalidad, no debe extrañar que el trabajador alardee de haber sujetado a «su Toñuela», una mujer de buen conformar (p. 78). La amancebada se lo confirma a la celestinesca Isidra: «Prefiero sujetarme a mi Andrés y sufrir su pobreza, y aguantar su genio, a pasar lo que pasan otras, y llegar a vieja y verme como usted se ve, sola, sin la calor de nadie» (p. 95).

El público asentiría ante esta advertencia de una mujer del pueblo que también recrimina a Rosa por su comportamiento con Juan José: «Si te vio con quien le das celos, ¿qué iba a hacer? Si yo me hubiese atrevido a lo que tú, y Andrés se hubiese *portao* como se portó Juan José, más le querría yo desde entonces, y todo lo llevaría con gusto sabiendo que él se jugaba la vida y el pan porque otros ojos que los suyos no me mirasen como él me mira» (p. 113). Visto el conflicto así, todo el público aplaudiría a Juan José cuando sentencia a su pareja: «Rosa, ¡tú eres mala!» (p. 127), aunque «¡No quiero perderte y no te perderé!» (p. 133).

El conjunto del drama de Joaquín Dicenta es una justificación del desenlace con el doble homicidio a manos del *honrao* Juan José: el de su rival Paco –«¡Asesino, no! Le he *matao* dándole tiempo *pa* defenderse; de cara, peleando, como matan los hombres» (p. 158)– y el estrangulamiento de Rosa: «¡Ya era razón que callases y no te movieras!» (p. 158). Al final, el homicida contempla

el cadáver de su pareja y renuncia a un futuro en libertad: «¡Huir! ¿Y *pa* qué voy a huir?... ¿Qué libro con huir?... ¡La vida! ¡Mi vida era esto (*Por Rosa*) y lo he *matao!*».

La bajada del telón subrayaría la emoción y la admiración del público, que comprendería y aplaudiría cada año al *honrao* Juan José después de haber cometido un doble homicidio que hoy, en un contexto cultural radicalmente distinto, constituiría un paradigma de la violencia de género. Sus orígenes nos remiten a los tiempos de Calderón, pero su plasmación en un escenario sigue siendo brutal a la espera del aplauso del público, acostumbrado a los maniqueísmos que manejó un Joaquín Dicenta dispuesto a simplificar cualquier asomo de realidad.

La negación de estas evidencias en nombre de lo políticamente correcto sería un absurdo. Las representaciones de *Juan José* durante décadas se convirtieron en un rito laico y obrerista para las clases populares. Los espectaculares derechos de autor obtenidos por Joaquín Dicenta y diferentes testimonios acerca de este rito, con destacado protagonismo sindical, prueban la persistencia de una mentalidad machista sin apenas contrapesos capaces de relativizar sus consecuencias. Al cabo de las décadas, lo observamos como una evidencia, pero hasta hace relativamente poco ha permanecido en los términos propios de un drama de honor y celos, sin ese añadido de violencia machista que tanto clarifica.

La circunstancia es habitual para cualquier historiador del teatro español. Casos similares se reparten por diferentes épocas y, en la misma obra teatral y novelística de Joaquín Dicenta, comprobamos que lo visto en *Juan José* no representa un fenómeno aislado. De haberlo sido, nunca hablaríamos de un auténtico éxito de público, de «un drama de alpargata» que, por su vinculación con las prácticas sociales y culturales más allá de los escenarios, ayuda a comprender lo arraigado de un fenómeno que parece de actualidad por el tratamiento dado en los medios de comunicación. No obstante, esta obviedad solo figura como tal para el historiador o quien analiza la realidad coetánea con una conciencia histórica. Otros muchos lectores o espectadores, la mayoría, podrían sorprenderse y hasta achacar a Joaquín Dicenta un nuevo adjetivo para redondear su memoria de escritor nefando: el machismo.

El problema no radica en la peculiaridad de «un escritor macho», sino en un público dispuesto a aplaudir el efectismo de obras redentoras donde la mujer solo alcanza la felicidad gracias al hombre. El drama *Aurora* supone un buen ejemplo. La homónima protagonista es una obrera deshonrada por el patrón y huérfana. Su tabla de salvación es Manuel, un joven médico que ha estudiado en el extranjero y regresa a España dispuesto a heredar una fortuna.

También a sentar cátedra en cualquier diálogo con su familia: «La ciencia se cuida poco de religiones. Solo tiene una: la verdad. Como solo tiene dos enemigos irreconciliables: el fanatismo y la intolerancia». Esta caricatura de algunos textos del admirado Benito Pérez Galdós incluye a la mujer que engaña (Matilde), el amigo traidor (Enrique), el malvado santurrón (Homobono) y una familia que desprecia a Aurora como si fuera «la tonta del bote», aunque sin las notas cómicas de este popular personaje. Al final, Manuel acoge a la resignada Aurora y, dirigiéndose al público con aires de orador, lanza la tesis de un drama construido como ejemplificación de la misma: «¿Qué culpa tienes tú de que la ignorancia y la miseria, y el abandono y el ejemplo, te cercasen y te empujaron como a todos los tuyos? La culpa es de los que os abandonan, y os empujan y os hacen caer. Yo debí tenderte la mano, ayudarte, regenerarte. ¡Y no lo hice y te dejé cobardemente, despreciando todo lo bueno que hay en ti para ir en busca de esta gente! Te dejé por ello. Tú pagas mi abandono salvándome. ¡Perdóname!». Aurora, una mujer de «sangre joven, sentimientos puros y conciencia virgen» le perdona y se une a un Manuel donde prevalece «la inteligencia y la voluntad», aparte de la condición de heredero.

Estos recursos también presentes en *El señor feudal* imposibilitan una representación en la actualidad y debilitan la posición de Joaquín Dicenta en el polémico apartado del teatro social. Ya, en 1909, Manuel Bueno señaló este punto débil del dramaturgo: «nuestra avidez sociológica no llega a advertir en el teatro de Dicenta más que esta sencilla verdad: que hay mucho dinero en pocos bolsillos y muchos bolsillos con poco o ningún dinero. Nada más» (1909: 115). No obstante, un título como *Daniel* (1906) bastaría para justificar la presencia destacada en dicho apartado de un autor que cultivó diversos géneros y buscó siempre el aplauso del público, pero también mostró osadía para, llegado el caso, recrear sin atenuantes un conflicto minero en los escenarios españoles de la época. El empeño de *Daniel* era dificultoso por múltiples razones y a veces parece un desafío de cara a la puesta en escena, que el dramaturgo cuida con detalladas acotaciones. Solo un autor avalado por la fama y un carácter de leyenda lo podría asumir en medio de un coro de protestas, dudas y descalificaciones. Nunca afectaron demasiado a un Joaquín Dicenta que desde su etapa de adolescente se puso el mundo por montera, vivió al límite y desafió numerosas convenciones sin caer en el cinismo de quien oculta sus «vicios». El resultado fue un personaje público de probada eficacia para la difusión de sus textos periodísticos y teatrales.

Al igual que ocurre con otros bohemios de la época, tal vez la creación más sugestiva de Joaquín Dicenta fuera su propia vida, aquella que a menudo se confunde con una leyenda de «escritor nefando». Muchos colegas le denostaron

por sus hábitos y comportamientos, algunos amigos apreciaron el carácter contradictorio de una trayectoria demasiado impulsiva, pero todos acabaron escribiendo de sus anécdotas en los bajos fondos, amóríos con mujeres bravías y juergas en un Madrid capaz de justificar el esperpento de su contertulio Valle-Inclán.

La «calamidad nacional» es una imagen novelesca donde resulta difícil deslindar la realidad y la ficción, pero esa tarea sería irrelevante si aceptamos la voluntad del autor de crear un personaje a partir de sus experiencias. Joaquín Dicenta considera que la materia dramática debe ser extraída de la vida misma y presentada al público para su reflexión y remedio. Y, en paralelo, construye un personaje a partir de su propia vida, con las manipulaciones necesarias para hacerlo atractivo al público sin necesidad en esta ocasión de reflexión o remedio. Tal vez le bastara la sensación de sentirse libre frente a los convencionalismos que tanto ridiculiza en «las personas de orden» de sus obras. Esa libertad de Joaquín Dicenta cae en numerosas contradicciones por una vaguedad ideológica extrapolable a muchos autores coetáneos. No obstante, la sensación de rebeldía llegó al público y resultaría molesta para muchos de quienes le rodearon. Ahora, al cabo de un siglo, permanece como un soplo de aire más tormentoso que fresco en aquella España. Un aire de calvatuerno capaz de caracterizar a quien anheló la justicia social, defendió la cultura como medio de superación y reivindicó a los desdichados. La fórmula, claro está, no parece adecuada para incorporarse al canon porque requiere una dosificación difícil de establecer en la obra de un neorromántico más iluminado que pensante. Tal vez una alternativa sea tenerla en cuenta como síntoma de los tiempos y disfrutar con el personaje de una «calamidad nacional» dispuesta a beberse la vida a grandes tragos y en buena compañía.

Obras citadas

- AZORÍN (1998), *Obras escogidas*, II, Madrid, Espasa.
- BARREIRO, Javier (2001), *Cruces de bohemia*, Zaragoza, UnaLuna.
- BUENO, Manuel (1909), *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Renacimiento.
- CABALLERO AUDAZ, El (1915), *Lo que sé por mí. Confesiones del siglo*. 1ª serie, Madrid, Renacimiento.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1985), *La novela de un literato*, II, Madrid, Alianza.
- CASTELLÓN, Antonio (1994), *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymion.
- DICENTA, Joaquín (1982), *Juan José*, ed. de Jaime Mas, Madrid, Cátedra.
- (1998), *Juan José. Los semidioses*, ed. Antonio Fernández Insuela, Madrid, Biblioteca Nueva.

- (2005), *Juan José*, ed. Fidel López Criado, Madrid, Marenostrium.
- DICENTA, José Fernando (1976), *La santa bohemia*, Madrid, Ediciones del Centro.
- FORGAS BERDET, Esther (1990), «Ideología y recepción teatral, lo social en el teatro de Joaquín Dicenta», *Anales de Filología Hispánica*, n° 5, pp. 71-84.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (2011), *Treinta años de mi vida*, Sevilla, Renacimiento.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1917), *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Primera serie, Valencia, Cervantes.
- LARBAUD, Valery (1984), *Diario alicantino, 1917-1920*, Alicante, Inst. Juan Gil-Albert.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (2011), «El teatro de Joaquín Dicenta: la otra revolución social», *Arbor*, n° 752, pp. 1197-1207.
- MACHADO, Manuel (1917), *Un año de teatro (Ensayos de crítica)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MAINER, José-Carlos (1972), *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- MAS, Jaime (1978), *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- PERAL VEGA, Emilio J. (2008), «Entre denuncia y melodrama: *Juan José* y el teatro social de Joaquín Dicenta», *Revista de Literatura*, n° 139, pp. 67-84.
- PHILLIPS, Allen W. (1999), *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste.
- SAN JOSÉ, Diego (1952), *Gente de ayer (siluetas literarias)*, Madrid, Reus.
- TRUJILLO, José Ramón (2015), «Retratos de mujer en la obra de Joaquín Dicenta», *Creneida*, n° 3, pp. 115-149.
- ZAMACOIS, Eduardo (1903), *De mi vida*, Barcelona, Sopena.
- (1936), *Tipos de café (Siluetas contemporáneas)*, Madrid, Imp. Galo Sáez.

