

ENTRE DENUNCIA Y MELODRAMA:
JUAN JOSÉ Y EL TEATRO SOCIAL
DE JOAQUÍN DICENTA

EMILIO PERAL VEGA
Universidad Complutense de Madrid

*A Amancio Labandeira, por su confianza y su amistad leal
de todos estos años.*

RESUMEN

Con el presente trabajo pretendemos realizar un análisis mesurado de *Juan José* como fenómeno dramático popular y determinar hasta qué punto se aleja del esquema de «drama social» para insertarse en el terreno del melodrama, de forma contraria a otras obras de Joaquín Dicenta que, sin haber contado con el apoyo del público y tras haber padecido una casi total ausencia en el plano editorial, sí desarrollan un compromiso social mucho más acabado; así es el caso de *El señor feudal* (1896) y, sobre todo, *Daniel* (1907), que el propio Dicenta consideraba como la mejor de sus obras.

Palabras clave: Dicenta, drama social, melodrama, *Juan José*, teatro de denuncia, parodia.

BETWEEN DENUNCIATION AND MELODRAMA:
JUAN JOSÉ AND JOAQUÍN DICENTA'S
SOCIAL THEATER

ABSTRACT

The present article is intended to carry out a measured analysis of *Juan José* as a popular dramatic phenomenon, as well as to determine to what extent this play drifts away from the «social drama» conception to fall within the melodramatic field. The reverse, however, has proved to be true with other works by Joaquín Dicenta: lacking in support from the audience and being largely neglected by the publishers, they manage to develop a deeper social commitment, as is the case of *El señor feudal* (1896) and, above all, *Daniel* (1907), which Dicenta himself considered the head of his dramatic production.

Key words: Dicenta, Social drama, Melodrama, *Juan José*, Protest drama, Parody.

1. JOAQUÍN DICENTA Y LA CONCIENCIA SOCIAL

Patriarca de una saga de dramaturgos y actores —padre de Joaquín Dicenta (hijo) y del actor Manuel Dicenta, y abuelo de los también actores Daniel y Jacobo Dicenta¹—, este maño de adopción —aunque siempre se le consideró oriundo de Calatayud parece, más bien, nacido en Vitoria²—, fue un bohemio de ideas anarquizantes que colaboró en algunas de las publicaciones más significadas por su ideología liberal y progresista.

Él mismo impulsa la creación, en abril de 1895, de *La Democracia Social*³, periódico de escasa vida —un mes, según el testimonio de José Fernando Dicenta— con un ideario de corte republicano y socialista, en el seno del cual, y junto al resto de redactores, crea una sección literaria bautizada con el título general de «El Romancero de la Blusa⁴». Dicha sección

¹ Véase HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2005, pp. 218-220.

² Véase BENSOUSSAN, Albert, «¿Cuándo y dónde nació Joaquín Dicenta?», *Ínsula*, 358 (1976), p. 12. Para una aproximación rigurosa a la biografía de nuestro autor, remito a la ya clásica monografía de MAS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1978, y, más reciente en el tiempo, a la introducción de FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, para la edición de *Juan José* publicada por Biblioteca Nueva, col. ¡Arriba el telón!, 1998.

³ Para un estado de la cuestión, remito a ROBIN, Claire-Nicolle, «Introducción general» a *Obras escogidas de Joaquín Dicenta*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Diputación Provincial de Zaragoza, 2005, pp. 9-23.

⁴ Cfr. ROBIN, Claire-Nicolle, «El Romancero de la Blusa: la bohemia entre Modernismo y Populismo», *El Bosque*, 6 (1993), pp. 13-27. Una conciencia rebelde ésta que había venido desarrollando Dicenta en foros tales como *El Resumen*, publicación de Suárez Figueroa en la que su nombre comienza a aparecer con regularidad a partir de los años noventa. Entre sus páginas se publica el poema «Prometeo», de muy interesante factura, y recientemente antologado por la ya mencionada Claire-Nicolle Robin —por cuya edición citamos—. Dicenta, tras hacer un repaso por los diferentes mitos clásicos, enumerados como forma de falsedad que ha ido perdiendo su vigencia por la creciente inteligencia humana —«[...] Todos, todos cayeron/ y en la noche del tiempo se perdieron./ Apolo fuerte y bello, Marte rudo./ Minerva sabia, Júpiter sañudo./ Diana hermosa y gentil, Plutón sombrío./ Mercurio audaz, Vulcano receloso./ Juno, la de semblante pudoroso./ Venus lasciva, y Hércules bravo;/ cuantos dioses, en fin, tuvo por norma/ la religión brillante de la forma,/ murieron, y murieron justamente./ porque no eran verdad, sino quimera...» (p. 90)—, rescata de entre ellos a Prometeo, máxima representación de la rebelión frente a las cadenas artificiales y, sobre todo, de la lucha en busca de la verdad:

Pero no importa el crudo sufrimiento
que aflige a la razón; llega el momento
de una suprema lucha, el enemigo
se retuerce en la sombra, su castigo
está pronto a estallar, ya se levanta
Prometeo rompiendo sus cadenas,
ya le detienen en la roca apenas,

alberga un ramillete selecto de poemas, firmados por Manuel Paso, Félix Limendoux, Ricardo Catarinéu, Victor Hugo y el propio Dicenta, a través de los cuales se quiere iniciar un proceso de redención del pueblo por medio de la cultura. Entre todos ellos destaca el que, firmado por nuestro autor, lleva por título «El Andamio⁵», muestra acabada de una conciencia social creciente que encontrará en el discurso dialógico del teatro su mejor medio de expresión. Ello no obstante, «El Andamio» se yergue en metáfora metonímica de la libertad del marginado —aquí un albañil—, ajeno a las imposiciones y a la vida reglada del burgués, y, claro está, metáfora también del poder callado que alberga entre sus brazos, un poder anhelante que espera el momento de su consagración. Basten aquí, a título de ejemplo, algunos de sus versos:

Sobre el tablón, sustento de su vida
y amenaza perpetua de su muerte,
la blusa por el aire sacudida
igual que su existencia por la suerte,
el albañil emprende su faena
y alegre, joven, con el alma llena
de esperanzas y amor, suda y se afana,
entonando un cantar que al cielo sube
envuelto en una nube
de cal, que dora el sol de la mañana.

[...]

Desde esta humilde tabla os desafío,
miradme bien, vuestro edificio es mío,
mío desde el remate hasta la planta,
mío porque mi mano lo construye,
y esta mano es la mano que levanta,
pero es también la mano que destruye.

Fue también Dicenta primer director de *Germinal*⁶, revista de ideología avanzada en la que colaboraron algunos de los intelectuales más representativos del *fin de siglo*, muchos de los cuales ya habían participado en *La Democracia Social*: Ricardo Fuente, Miguel Sawa, Eduardo Zamacois, Va-

ya hiere el suelo su robusta planta,
ya busca el buitre en vano
su pecho para herirlo, ya flamea
en los gigantes cielos de la idea
libre la luz del pensamiento humano.
No hay que retroceder, es el postrero,
es el supremo, el último combate.
Que nadie tema, ni de huirlo trate.
¡Dichoso yo, si combatiendo muero! (p. 94).

⁵ *Obras escogidas*, pp. 95-96.

⁶ Véase PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, *El grupo «Germinal»: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970.

Ile-Inclán, Blasco Ibáñez, Santiago Rusiñol —de quien el propio Dicenta traducirá *El místico*— y González Serrano, por citar sólo a los más destacados. Allí vuelve a publicar «El Andamio» junto a numerosas reseñas sobre el teatro europeo, consagradas a autores de la importancia de Ibsen, Bjørnson, Strinberg, Mirbeau o Zola. Dirige también el diario republicano *El País* y colabora activamente en publicaciones de sesgo liberal, tales como *Vida Nueva*, *La Ilustración Obrera* y *Alma Española*.

La vinculación con el liberalismo de entresiglos se sustancia con su intervención en varias tertulias madrileñas: la que se reunía en casa de Luis Ruiz Contreras, editor e impulsor de *Revista Nueva*; la del Café Inglés y, sobre todo, la del Café Madrid, en cuyo seno se dejaban oír las animadas conversaciones de Valle, Benavente y Alejandro Sawa, entre otros. Una tertulia ésta de la que nos ha dejado cuadro vivo Manuel Bueno:

De tarde en tarde, caía Joaquín Dicenta en nuestra tertulia y claro está que monopolizaba la conversación... Los diálogos entre él y Valle eran impagables. Eran dos estéticas frente a frente. Dicenta tenía un talento natural que todos reconocían, y Valle, sobre ser muy inteligente, decoraba sus ideas con una riqueza cultural exenta de pedantería, que deslumbraba... Cuando Valle exponía sus teorías estéticas, Dicenta, impotente para contradecirle en el terreno crítico, salía brillantemente del compromiso espetándole media docena de dogmas literarios que Zola había puesto en circulación. ¡Qué charlas aquellas! De ordinario, terminaban con un donaire gracioso de Palomero [Antonio Palomero], que nos hacía reír a todos, o con una frase de Benavente, oportuna y caústica⁷.

Con todo, y aunque estos apuntes constituyan manifestaciones parciales del compromiso liberal de Dicenta, como apunta Fernández Insuela, «su ideología, siempre progresista, respondía más a motivaciones emocionales o sentimentales que a una meditada elaboración teórica, situación, por otra parte, bastante frecuente en los autores progresistas españoles de entonces⁸».

2. EL TEATRO COMO DENUNCIA

La expresión dramática de este ideario se sustenta en cuatro obras de carga revolucionaria variable, a saber: *Juan José* (1895), *El señor feudal* (1896), *Aurora* (1902) y *Daniel* (1907). Tanto es así que *Juan José* y *Aurora* pueden ser considerados meros melodramas en los que late, al fondo, la confrontación social entre clases, frente a *El señor feudal* y *Daniel*, estos sí dramas sociales en el sentido estricto del término, por cuanto la denuncia explícita de la injusticia que media entre estratos diversos de la sociedad soporta, de principio a fin, el conflicto dramático, en la línea impuesta por

⁷ LIMA, Robert, *Valle-Inclán. El teatro de su vida*, Vigo, Negra Imaxe / Consorcio de Santiago, 1995, p. 76. Citada por FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Introducción», nota 46, p. 30.

⁸ «Introducción» a *Juan José*, p. 30.

Los tejedores, de Hauptmann, y su adaptación al español, *El pan del pobre*, que, realizada por Francos Rodríguez y González Llana, había sido estrenada a fines de 1894⁹. Dejando a un lado a *Juan José*, de la que nos ocuparemos con más detalle, nos detendremos, siquiera brevemente, en cada una de las piezas señaladas.

El señor feudal, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 2 de diciembre de 1896, por la compañía de Emilio Thuiller y la Cobeña, era esperada con gran expectación, luego del clamoroso éxito de *Juan José*; pero lo cierto es que no contentó ni a conservadores ni a progresistas, quizás por el sentido ambiguo de su denuncia, centrada en la escala media de la sociedad y de la que se libraba, en buena parte, la nobleza representada por el Marqués de Atienza y su nieta María. En este sentido cabe entender la crítica acerba realizada, en los siguientes términos, por Martínez Ruiz en las páginas de *El País*:

El Dicenta (de *El Señor Feudal*) no es el mismo de *Juan José*. ¿Dónde está aquella verdad? ¿Dónde está aquella audacia? [...] ¿Hablar de Dios, del cielo, de la sangre noble, que no puede ser robada por los administradores? ¡Qué inmensa distancia entre eso y los arranques de *Juan José*! Y puesto que Dicenta tiene genio, no es creíble que reniegue de su tradición revolucionaria¹⁰.

A fe que *Juan José* no era lo mismo que *El señor feudal*, pero no precisamente por los motivos esgrimidos por Martínez Ruiz, sino más bien por los contrarios. Y es que Dicenta no es ajeno al desencanto que respecto de las clases medias experimentaban, desde hacía años, nombres preclaros de nuestra narrativa, con Galdós y Clarín como cabezas visibles. La toma de partido de nuestro autor no es muy diferente, salvando las distancias genéricas y estéticas pertinentes, de la enarbolada por el Galdós de *Misericordia*, publicada, no lo olvidemos, en 1897, esto es tan sólo un año después del citado estreno.

Cierto es que Dicenta arremete contra el inmovilismo jerárquico asumido tanto por el campesinado¹¹ como por la nobleza, pero no es menos verdad que el dardo más agudo recae sobre Don Roque, trabajador enriquecido que de amo de caballos pasó a convertirse en poseedor de todas las rique-

⁹ Para un estado de la cuestión, remito a los estudios de LITVAK, Lily, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1981; LUIS, Francisco de, *Cincuenta años de cultura obrera en España. 1890-1940*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1994, y Carlos Serrano, «Notas sobre teatro obrero a finales del siglo XIX», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), Madrid, CSIC, 1983, pp. 263-277.

¹⁰ MARTÍNEZ RUIZ, «Crónica», *El País*, 30 de diciembre de 1896. Citada por MAS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, p. 149.

¹¹ Así en testimonio de Blas: «Pero cuando los que se cortejan no son de un igual; cuando la novia es una labradora, y el novio un señorón, suelen golverse los caminos espeñaeros y los sembraos zarzales reptados de espinas, y no ser el cura quien bendizca a los novios, sino el diablo el que se restregue las manos de gusto», *El señor feudal*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1913, p. 14.

zas de su amo, el Marqués de Atienza. Su afán por escalar en la jerarquía social no responde a un deseo de una vida más placentera, sino, más bien, de reproducir en carne ajena, y ya desde una posición de privilegio, las marginaciones por él padecidas:

Viene a decirte que dende que entré en casa del Marqués, y vi aquel lujo, aquella manificencia y aquel tener a mano las satisfacciones toas de la vida, sentí un..., un..., no sé explicártelo porque no he aprendío a hablar como tú; no me ha quedao tiempo... Vamos, sentí así, como un mareo, con un apetito muy grande en la cabeza; ganas de igualarme con aquella gente que apenas sabía mi nombre; ansia de que lo suyo fuese mío; de que estuviesen a mercé mía: de ser el único amo yo, que era el último criaio¹².

No desde otra perspectiva podemos entender la utilización que hace de su propio hijo, Carlos, como medio único para alcanzar, vía matrimonio, la cumbre de la escala social. Un ansia de ascenso expresada con términos —orgullo, apellido, sangre— que remiten más —en la expresión consciente de un anacronismo antirregeneracionista— a la España de Lope de Vega que a aquella otra que se enfrenta al cambio de siglo:

ROQUE.—[...] ¡Yo lo soy tóo, y lo pueo tóo y lo tengo tóo! [...] ¡No! ¡Tóo no!; aún les queda algo (*Señalando con odio hacia el fondo.*); aún les queda ese castillejo, y su título... ¡su título!, es decir, su orgullo, y yo necesito que eso sea mío también; que te apoderes de ese título por un matrimonio, para que lo disfruten en propiedad tus hijos; los que usarán mi apellido, los que tendrán mi sangre. Quiero, ¿entiendes?, quiero que un nieto del criaio lleve en su mano, por derecho propio, el puño del bastón con que apaleó a su agüelo el hijo del señor marqués. Y será así, ¡no te quepa duda!¹³

Sirviéndose de una estructura dramática que, en décadas venideras, desarrollarán con maestría Alejandro Casona (*Prohibido suicidarse en primavera*) y, sobre todo, Antonio Buero Vallejo (*En la ardiente oscuridad*), la inversión de los esquemas viene propiciada por aquel que viene de fuera, aquel que no está manchado por la mentira que los sustenta; un papel que en *El señor feudal* desempeña Jaime, hijo del tío Juan —asalariado de don Roque—, y hermano de la ultrajada Juana, abandonada por Carlos, tras haberla gozado, en pro de un matrimonio más provechoso. Así pues, en él Dicenta comprime el ideario revolucionario de la pieza, en lo que constituye una contraposición un tanto maniquea entre campo y ciudad, o si se prefiere entre ausencia de conciencia social y asunción plena de ella, de acuerdo a la condición de maquinista del hijo regresado tras ocho años. Para ello, se vale de una cuba de vino como metáfora de los males soportados por los de su clase, tan ancha, tan honda y tan fuerte como la opresión heredada en el más absoluto inmovilismo:

¹² *Ibidem*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¡Qué grande era! ¡Cuánto cabía en ella! ¡Qué de dinero le debía dar al amo aquel vino! Y cuando fui mayor, cuando empecé a comprender lo horrible de nuestra condición, cuando en la época de pise de la uva y el trasiego del vino veía a mi padre, a mi abuelo, a los hermanos de mi padre, a mí mismo, hombres, mujeres, niños, todos ennegrecidos por el sol, untados de mosto, sudorosos, jadeantes, con la espalda encorvada, los músculos contraídos, temblorosas las piernas y la cántara de vino sobre los lomos, llegar a aquella cuba enorme y vaciar en ella las cántaras y volver con otras y vaciarlas otra vez, sin que la cuba dijese nunca «¡basta!», siempre insaciable, con la boca abierta, como si no tuviese fondo, entonces encontraba monstruoso, inicuo que todo aquel trabajo, que toda aquella tirantez de músculos y aquel sudor de hombres fuesen para uno solo, y aumentaba mi odio y sentía una angustia infinita, mezclada con aborrecimiento salvaje, y me parecía que el líquido que humeaba y burbujeaba en aquel abismo artificial, líquido de color de sangre, era la sangre de todos los míos exprimida allí, estrujada allí sin compasión, en provecho de una raza entera de propietarios¹⁴.

Jaime, pues, asumiendo en plenitud su pertenencia a la clase de los desfavorecidos, interpreta un acto de justicia postrero —arroja a Carlos a la cuba de vino— mediante el cual la sangre vertida por los suyos queda liberada del estigma atávico de la opresión, aun cuando dicho castigo se revista, una vez más, de una elocuencia añeja, con ciertos resabios echegarayescos —«No tendrás la reparación, pero tendrás el desquite [...], porque lo exige tu honra que es la mía»—, y con una mención explícita a Dios que, en un marco de rebelión proletaria, habría de molestar, y mucho, al ya citado Martínez Ruiz.

La crítica social llega a su máxima expresión con *Daniel* (1907), pieza preferida de su autor y calificada por su única editora moderna, Claire-Nicolle Robin, como una «obra de extraordinaria fuerza y violencia desde el punto de vista puramente dramático, casi más guión cinematográfico que obra teatral», y en la que algunos críticos han querido ver una apuesta de perfecta ortodoxia marxista. Quizás sea Andrés González Blanco quien, desde su temprana atalaya, diagnosticara con mejor tino la aportación de la pieza, en tanto «representa el sindicalismo, el revolucionarismo fuerte y crudo, sin atenuantes¹⁵». Y es que, en efecto, *Daniel* presenta el ambiente descarnado y cruento de la mina, a partir de un cuadro vivo que recrea las tensiones entre los trabajadores, divididos entre aquellos que aceptan, con resignación, las vejaciones constantes de los superiores —tal el caso de Daniel, que hace de la entrega total al trabajo su propia vida—, y aquellos otros que saben de la necesidad de espolear las conciencias muertas en pro de una causa cuya consecución no habrá, a buen seguro, de ser disfrutada aún por ellos —así el caso de Pablo y Cesárea—.

¹⁴ *El señor feudal*, pp. 32-33.

¹⁵ «Joaquín Dicenta», *Los dramaturgos españoles contemporáneos. 1ª serie*, Valencia, Editorial Cervantes, 1917, pp. 205-294. Cita en p. 221.

Sin embargo, preterida a la sombra de *Juan José*, la crítica ha pasado de puntillas sobre *Daniel*, cuando, en realidad, nos encontramos ante una pieza que, leída con atención, tiente algunos de los recursos que, más de cuarenta años después, habrán de ser utilizados por el ya citado —y no es casualidad que su nombre reaparezca entre estas páginas— Buero Vallejo de *Historia de una escalera*, no en vano texto y dramaturgos éstos fundamentales en la forja de una conciencia social de carácter colectivo. Así las cosas, el enfrentamiento entre Pablo, minero concienciado, y su hermano Pedro¹⁶, militar que, tras abandonar la mina, se presenta inserto en el sistema de opresión por él padecido tiempo atrás, recuerda a las claras el interpretado por Urbano y Fernando, uno y otro representantes de actitudes opuestas en su relación con la escalera:

PABLO.—¿No es verdad? ¿No disparó la tropa anteayer contra los huelguistas?
 PEDRO.—Y si nos lo mandan, ¿qué vamos a hacer? ¿Crees que los oficiales y nosotros disparamos por gusto? Pero, amigo, la disciplina... es la disciplina.
 PABLO.—Entonces no nos llames esclavos, tú que lo eres de quienes por servir a los amos nuestros nos fusilan cuando pretendemos ser libres¹⁷.

Sin poder precisar el conocimiento directo de Buero respecto de la dramaturgia de nuestro autor, lo cierto es que el ejercicio de intertextualidad entre uno y otro se proyecta a otros momentos y técnicas de *Daniel*. Víctimas Pablo y Pedro del fuego cruzado entre manifestantes mineros y fuerzas de seguridad, Daniel, padre de ambos, siente la necesidad de ejecutar su venganza contra los poderosos que le han robado a sus hijos. Y lo hace a través de un proceso de inversión espacial preñado de simbolismo. Daniel, ángel de la oscuridad que ha gastado su vida apartado de la luz, espera el momento en que los superiores cogen el ascensor para descender a su ámbito natural, la mina. Revestido, ahora sí, de la luz exterior que por tantos años se le había negado, separa un tornillo del mecanismo y el ascensor desaparece, entre las tinieblas, en un grito ahogado, expresión metonímica del acto de justicia que otorga luz eterna a los oprimidos y relega a los opresores a una muerte entre carbón. No pasará desapercibida al lector atento la figura del Padre, en *El tragaluz* bueriano, investido, como Daniel, de la toga justiciera, y reinstaurador, siquiera sea tijera en mano, del orden pervertido en tiempos de guerra. Una tijera, sí, que como el tornillo de Dicenta, permite al Padre acceder al tren, tanto tiempo atrás perdido, cuyo ruido y cuya luz se acerca a través de ese tragaluz que, a estas alturas, recuerda, y mucho, a nuestra mina. Y aún más, puesto que la resolución escénica del conflicto dramático de ambas obras presenta también importantes puntos de

¹⁶ Ambos revestidos de nombres «parlantes»: el primero como apóstol de las ideas revolucionarias, mientras el segundo niega, como el discípulo de Cristo, la condición en la que ha nacido.

¹⁷ *Obras escogidas de Joaquín Dicenta*, pp. 101-102.

conexión, de acuerdo a una estética expresionista que, si intuita en el caso de Dicenta, es desarrollada en plena conciencia por parte de Buero.

De menor importancia —e inserta, como se ha apuntado, en la línea del melodrama salpicado de gotas proletarias—, es *Aurora* (1902)¹⁸, pieza amable que plantea el enfrentamiento entre su protagonista, sirvienta de baja condición, y Matilde, señorita de postín, por la conquista de Manuel, médico burgués encaminado hacia un matrimonio de conveniencia contra el que acaba rebelándose en virtud de las ideas revolucionarias aprendidas en el extranjero. La oposición frontal a los privilegios de clase y el abandono de la vida proyectada resultan, con todo, poco creíbles, y la resolución del conflicto, falsa, pues privilegia el alegato social cuando el elemento que prima en el desarrollo de la obra es, en realidad, el sentimental:

Quedaos ahí solos; podríais ahí solos con vuestras pequeñeces y vuestros crímenes. Ven tú. En ti hay sangre joven, sentimientos puros, conciencia virgen; en mí hay inteligencia, y hay voluntad. ¡Ven, Aurora! Más cerca, más cerca aún. Siempre juntos. De nosotros puede brotar algo fecundo. Deja a esos. Vamos a hacer humanidad nueva¹⁹.

3. ENTRE DENUNCIA Y MELODRAMA: JUAN JOSÉ

Parece, pues, que la propuesta de un teatro social por parte de 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 de fondo que otorga al priclitado subgénero una pátina de modernidad referencial. En ese camino de definición fue hito importante el estreno de *Teresa*, el «ensayo dramático» de Clarín, el 20 de marzo de 1895, a tan sólo siete meses vista del de *Juan José*²⁰. Las dos piezas recurren al triángulo amoroso como soporte de una denuncia social disminuida que si en el drama de Dicenta se centra en el proletariado urbano, en la obra de Clarín se sustenta en los mineros de Asturias. Una realidad, la minera, de la que sólo llegan al espectador las consecuencias externas, a saber la situación precaria en que viven Teresa y Roque, y la rebeldía de los abnegados trabajadores contra sus patronos, en la expresión de una ideología superficial, sólo apoyada en las borracheras de las que son partícipes para dar salida a sus arengas panfletarias. Sin embargo, como luego sucederá también en *Juan José*, ni siquiera entre los mineros puede hablarse de unidad de acción o de comunión ideológica, como así queda demostrado en el diálogo entre Roque y sus compañeros:

¹⁸ *Aurora*, Drama social en tres actos (estrenado en el Teatro de Cataluña, el 12 de junio de 1902), Buenos Aires, Luis Zerbi, 1902.

¹⁹ *Ibidem*, p. 59.

²⁰ *Teresa. AVECILLA. El hombre de los estrenos*, ROMERO, Leonardo (ed.), Madrid, Castalia, 1975. El drama de Dicenta fue estrenado el 29 de octubre, en el Teatro de la Comedia de Madrid.

MINERO 3º.—Estos de la aldea siempre servilones; burros de reata... reses que van al matadero.

MINERO 2º.—Vaya, con Dios. Ya empieza el predicador. ¡Lilailas! El pobre siempre sudará mucho para comer poco... Los papeles... la taberna... los sermones. ¡Lilailas! Siempre fue lo mismo. Vaya; buenas noches²¹.

Teresa, por otro lado, impone el trasfondo melodramático a este primer teatro de pretendida permeabilidad a la cuestión social. Así, y si bien la resolución dramática pasa por la abnegación de Teresa y su permanencia junto a Roque, más allá del maltrato padecido y de la nueva realidad ofertada por Fernando, el señorito burgués; y si, a diferencia de *Juan José*, la recomposición convencional del triángulo amoroso impide el desenlace pasional, lo cierto es que abundan las escenas marcadas por un tono arrobado y un lenguaje rayano con el folletín más rancio. Véase, si no, la oferta que Fernando realiza a Teresa en pro de un amor puro, ajeno ya a las imposiciones derivadas de la clase y la moral:

¡No se hable de que te quise; no se hable de que te quiero, ni de que te necesito; no se hable de que te respeté como una santa cuando estabas en mi casa, durmiendo cerca de mi lecho, y los dos éramos jóvenes, lozanos, llenos de salud y de ilusión, y de esperanza, y de deseo... y yo leía en tus miradas furtivas, en los relámpagos de gloria que sin querer vertías sobre mi alma, que tú también hubieras sido para mí si te dejaran, si se pudiera!... ¡Ay, sí; se podía! ¡Eso ignorábamos! ¡Se podía!²²

Y no de menor grado es el patetismo exhibido por Roque, decidido, como está, en la sospecha del engaño de Teresa, a una venganza de sangre, extremo éste que, por otra parte, el propio Clarín ridiculizó en *La Regenta* a partir del triángulo amoroso Mesía-Quintanar-Ana Ozores, aquí con consumación, y reincidente, de por medio:

¡Yo no quiero mujer! 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 de 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 limosnas²³.

Juan José, por su parte, plantea, en un clima de asimilada pobreza, la relación amorosa entre Rosa, jovencueta aficionada al dinero y a la juerga, y el propio Juan José, incansable trabajador entregado a su amor en cuerpo y alma. Antes de que los citados protagonistas aparezcan en la «taberna de los barrios bajos» donde se ambienta el primer acto, el espectador tiene conocimiento del conflicto dramático: Paco, maestro de obra de Juan José, bebe

²¹ *Ibidem*, p. 78.

²² *Teresa*, p. 94.

²³ *Ibidem*, p. 103.

los vientos por Rosa, quien, alentada por la señora Isidra, se deja hacer. Tras irrumpir en escena, Juan José confiesa a Andrés su mal de celos:

Sí, lo estoy Andrés; y la sangre se me enciende en el cuerpo cuando imagino que Rosa puede dejarme de querer²⁴.

El conflicto de amores se tiñe de una cierta rebeldía social, que siempre, sin embargo, queda acallada por una conciencia de clase que, en el fondo, impide la actuación directa. Los celos encierran la impotencia de quien asume su inferioridad y se sabe incapaz de atar a su amada ante los estímulos lujosos que su rival ostenta, observados con la fascinación de quien no sólo no los desprecia sino que gustaría de amasarlos:

La otra mañana me fue Rosa a buscar a la obra, y Paco se puso delante de ella y empezó a soltarle requiebros y a pasearle por sus ojos su *deos* llenos de sortijas, y a decirle, mirando *pa* mí y como en broma: «¡Qué suerte tienen algunos hombres y que mal *ganaa!*!...» Ella se reía de oírle, y yo... Yo seguía trabajando mientras bromeaba el señorito, y me fijaba en él, y a la vez que en él, en mi blusa *remendaa* y en su ropa nueva, en el yeso que había en mis manos y en las sortijas que había en las suyas; y sentí... No sé lo que sentía entonces, pero apreté con rabia el mango del palustre y estuve a punto de meterle por el pecho adelante, aquella herramienta manchada con la cal que nosotros amasamos *pa* que él se luzca...²⁵

Tras un enfrentamiento verbal entre patrón y asalariado, Juan José es despedido, por lo que se coloca, junto a Rosa, al borde de la indignancia. Forzado por la situación, comete un robo que le lleva a la cárcel, de donde logra escapar para dar muerte a Paco y a Rosa, felices en un amancebamiento carente de cualquier atisbo de culpa. Sin embargo, Juan José es consciente, a pesar de todo, de su postrera derrota, que él cifra desde una perspectiva meramente emocional:

¡Huir!... ¿Y *pa* qué voy a huir?... ¿Qué libro con huir?... ¡La vida! ¡Mi vida era esto (*Por ROSA.*) y lo he *matao!*²⁶

Pero que implica también la derrota de clase, pues que la venganza de sangre aplaca tan sólo la humillación padecida por el ser individual y deja abierta mil y una otras forjadas en parecidas circunstancias. Situación ésta pareja a la producida en *Daniel*, obra en la que, a pesar de su mayor contenido social, el padre se muestra ajeno a los cantos de sirena esgrimidos por Cesárea y toma la palabra, después de un mutismo casi total a lo largo de la pieza, para hacer de su venganza un canto a la autosatisfacción animal y, en consecuencia, una defensa de la acción individual frente a la lucha de clases, en la asunción plena de su posición inferior frente a los hacendados. Aliena-

²⁴ *Juan José*, FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, (ed.), p. 89.

²⁵ *Juan José*, p. 90.

²⁶ *Ibidem*, p. 154.

ción del individuo que se refleja verbalmente al citar, en construcción trimembre bien significativa, los tres pilares de su vida: hijos, hija y horno, equiparando, pues, en importancia el producto de su sangre con el ámbito de trabajo:

[...] Si hubiesen matao a los hijos de los demás y disfrutao a las hijas de los demás y roto los hornos de los demás, yo como si tal cosa. Pero lo mío es lo mío y me lo robaron. A los ladrones se les mata²⁷.

Insisto, pues, en la idea de una conciencia social muy disminuida. Como bien ha apuntado el profesor Fernández Insuela, si nos fijamos en los personajes de la obra es fácil comprobar que ninguno de ellos exhibe un discurso progresista mínimamente coherente, a excepción, quizás, del obrero Perico, quien, al principio de la misma, hace suyas las ideas expresadas en un periódico. La lectura dificultosa del artículo hace pensar en una comprensión poco menos que impresionista por parte del trabajador:

PERICO.—(*Leyendo en voz alta el periódico que tiene de la mano y deletreando al leer.*) «No... es... posi... ble... sopor... tar... en... si... lencio... la... con... du... ta... de... un... go... bierno... que... así... vi... vió... viola... los... sa... cra... ti... si... mos... de... re... chos... del... ciu... da... dano... Hora... es... ya... de... que... el... noble... pue... blo... es... pañol... pro... tes... te... de... tan... inf... inf... inf... inf... cuos... a... ten... tados... y... salga... a... la... de... fen... sa... de... la... libertá... y... de... la... patria... escar... escarnecidas... por... los... se... secua... secua... ces de la reacción» (*Deja el periódico y da un puñetazo sobre la mesa.*) ¡Pero que ni más, ni menos! (A IGNACIO) ¡Hay que echarse a la calle y acabar con el hato de granujas que nos oprime!²⁸

Pero si dificultosa es la asimilación del ideario progresista, desoladora es la respuesta que el entusiasta Perico encuentra entre sus compañeros, desencantados, en su ombliguismo patológico, por unas ideas que no revierten beneficios inmediatos. Así, la réplica sentenciosa de Ignacio no deja lugar a dudas respecto de la imposibilidad real de plantear una acción continuada para la mejora de los derechos laborales:

También me *echao* a la calle yo; y he *andao* a tiro limpio en las *barricás* y hasta renqueo de un balazo que me atizaron en esta pierna... Pues oye, albañil era y albañil soy²⁹.

Sea como fuere, *Juan José* fue aplaudida casi unánimemente por la crítica progresista y conservadora, lo cual puede ser indicio, por una parte, de una reacción espontánea a su éxito de público, contraria, en todo punto, a una reflexión consciente y pausada; pero, por otra, pudiera ser señal de una pronta asimilación de la primacía del elemento sentimental frente al social, aspecto coadyuvante, este último, en la recepción positiva al margen de la tendencia política del crítico. Así las cosas, las afirmaciones grandilocuentes,

²⁷ *Obras escogidas de Joaquín Dicenta*, p. 165.

²⁸ *Juan José*, p. 83.

²⁹ *Ibidem*, p. 83.

no en pocas ocasiones vacuas, se suceden en las más diversas publicaciones. Para Zeda, crítico de *El Imparcial*, «Hay en la obra [...] observación exacta de la realidad, conocimiento de las costumbres que en el drama se retratan, lógica inapelable en los hechos que constituyen la acción [...], pasiones y caracteres perfectamente humanos»; para el plumilla de *La Justicia*, «la acción se produce lo mismo que en la realidad se produciría, y es como un espejo que se muestra a las gentes, en toda su verdad desnuda³⁰» para el comentarista del diario republicano *El País*, «Juan José es un drama que tiene la hermosura de la verdad», juicio coincidente con el esgrimido por Miguel de Umanuno, quien, en su ensayo *La lucha de clases*, habla del drama de Dicenta como «resplandor de la verdad» y revelador de «la honda significación de un mundo³¹». Esta insistencia reincidente en conceptos tales como «verdad» y «realidad» muestra, para empezar, una incompreensión meridiana hacia un texto que, desmesurado por su clara inserción en el patrón melodramático, se aleja conscientemente de la realidad a través de la exageración de las pasiones y de un dibujo tipificado de los caracteres. Poca verdad y menos realidad hay en *Juan José*, más allá de la pintura naturalista que se hace de ambientes marginales tales como la cárcel y la taberna de los barrios bajos. La voz disonante, en este sentido, es la del siempre avezado *Andrenio*, quien, en su «Crónica literaria» de *La España Moderna*³² habla, en efecto, de la «realidad discutible» que pergeña Dicenta en su drama, y pone como ejemplo la escena final del primer acto, que «eminente-mente teatral y hermosa», presenta a un Juan José que más que un albañil parece un hidalgo, vestido de una locura transitoria capaz de acabar con las jerarquías sociales antes plenamente asumidas:

(A PACO).—Esa mujer es la mía; la que yo quiero; y la quiero *pa* mí solo, ¡solo!... [...] ¿Hay quien dice que desea quitármela? ¡Que pruebe!... Sola va. El que la quiera, que salga por ella. ¡Pero no olvide que tiene que salir por esa puerta; y que en esta puerta estoy yo!³³

Pese a la reacción crítica casi unánime que habla, insisto, de una conciencia social sólo levemente esbozada, los sectores progresistas aprovecharon la ocasión para hacer de *Juan José* una bandera de sus ideas. Desde las páginas de *El País*, un crítico llamaba a los jóvenes revolucionarios a continuar por la línea iniciada por Dicenta, asumido ya como un correligionario:

Los que no piensan como nosotros, los que a todo trance pretenden cerrarnos el paso, cuentan con la protección oficial, con el apoyo de los hombres del

³⁰ Juicios, todos estos, recopilados por MAS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, pp. 121 ss.

³¹ Estos dos últimos argumentos, extraídos de LÓPEZ CRIADO, Fidel (ed.), *Juan José*, Marenostrum, Madrid, 2005, pp. 129 ss.

³² *La España Moderna*, 84 (diciembre 1895), p. 192.

³³ *Juan José*, p. 111.

pasado, que son los más y los más fuertes; los nuestros sólo tienen para vencer el arma de su talento.

Si queremos igualar las condiciones de la lucha, hemos de agruparnos y cambiar de táctica empujando a aquel de entre los buenos que merezca llegar.

Joaquín Dicenta ha llegado sin que nadie le empuje, y se queda en nuestras filas³⁴.

Una devoción por la obra que se prolonga en los meses siguientes a su estreno, en lo que constituye, a mi parecer, una apuesta de carácter ideológico —que no estético ni literario— que, una vez asumida de pleno, eleva a *Juan José* a la categoría de modelo, olvidando por completo, ahora ya sí, las características reales de la propuesta dramática, e iniciando la consagración del que habría de ser paradigma del movimiento obrero. Baste como ejemplo de lo dicho el artículo «Dicenta y la moral de la Razón» que Rafael Delorme publica, el 13 de noviembre de 1895, en *El País*, como respuesta a la reconvención moral, llena de pacatería, que, firmada por el crítico *Eneas*, había aparecido el día precedente entre las páginas de *El Correo Español*:

Dicenta [...] en *Juan José* ataca los fundamentos de una sociedad que semejantes absurdos admite, suspirando por instituciones lógicas y racionales, en que el derecho sea respetado y el cumplimiento del deber [sea] norma de las acciones individuales³⁵.

Digámoslo de manera más clara. Poco importa, a estas alturas, y dado el enorme éxito cosechado, que la apuesta social del drama sea escasa, porque su poder de acción reside —como en el caso de *Don Juan Tenorio*— en su condición modélica; de ahí que Eduardo Zamacois, allá por 1916, llamara a la adopción de *Juan José* como bandera simbólica para la celebración de la Fiesta del Trabajo, costumbre inveterada que se perpetuó durante años:

Últimamente, un periodista de talento, José de Urquía, tuvo la feliz ocurrencia de publicar *Juan José* el «Primero de Mayo». Día consagrado a la Fiesta del Trabajo, y la copiosísima edición que hizo del drama y que dedicaba «a los obreros españoles», se agotaba en pocas horas. Este hecho, que acredita una vez más la inmarcesible juventud de esta obra, me sugiere la siguiente idea, que ofrezco a todos los comediantes, y muy particularmente al insigne actor don Emilio Thuiller: ¡Por qué no celebrar anualmente, en todos los teatros de España, con *Juan José*, el aniversario glorioso denominado la Fiesta del Trabajo!³⁶

4. LA PARODIA: *PEPITO*

Elemento contrastivo para la tesis esgrimida en el presente trabajo es la parodia titulada *Pepito*, firmada por Celso Lucio y Antonio Palomero, y

³⁴ Citado en *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, pp. 125-126.

³⁵ *Ibidem*, p. 128.

³⁶ «*Juan José* para Emilio Thuiller», *El Liberal* (9 de mayo de 1916). Reproducido por LÓPEZ CRIADO, Fidel (ed.), pp. 130-131.

estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 21 de diciembre de 1895, a menos de dos meses del sonado éxito de su referente. La amistad que unía a los dos autores de la pieza y a Joaquín Dicenta no sólo queda clara en la nota liminar que anteponen al texto:

A Joaquín Dicenta

Puesto que el público ha aplaudido
esta *parodia* de tu hermoso drama,
te envían esos aplausos, que de derecho
te corresponden, tus verdaderos amigos

Celso Lucio Antonio Palomero³⁷

Sino que resulta transparente si tenemos en cuenta que Antonio Palomero intervenía de modo entusiasta en la tertulia del Café Madrid, ámbito privilegiado de las letras en el que lidiaban, con acerado verbo, el propio Dicenta, en compañía del mefistofélico Benavente y el siempre agudo Valle-Inclán.

Aun cuando tanto Celso Lucio como Antonio Palomero sean dramaturgos menores³⁸, especializados en formas tales como los juguetes cómicos y las humoradas, lo cierto es que la lectura atenta de *Pepito* nos permite comprobar, de primera mano, la recepción inmediata que se produjo de *Juan José*. Si toda parodia exagera, hasta la hilaridad, los elementos más característicos de un género —baste pensar en *La venganza de don Mendo* respecto de los dramones de honor o en las múltiples parodias surgidas a partir del estreno de *Don Juan Tenorio*, que ponían en entredicho la virilidad del conquistador— no debería caer en saco roto el hecho de que en *Pepito* se escamoteen las posibles referencias al asunto social para presentarnos, desde la inversión total de las circunstancias originales, un disparate de amor a tres bandas, en el que Rosina ama a Frasquito, pobre de solemnidad, frente a Pepe, hacendado millonario del que nada se interesa. La «cuestión social» es, por tanto, preterida, y su lugar es ocupado por una constante recurrencia a alusiones metadramáticas que insisten, y siempre en el mismo sentido, en la consideración de *Juan José* como un melodrama:

FRASQUITO.— [...] Ya está el drama. Yo, un granuja;
Pepe, el galán ofendido.
Ésta (*Por Rosa.*), la que ha delinquido,
y ésta (*Por la Baronesa.*), la que nos empuja.
[...]

BARONESA.— Me voy; no quiero cuestión
porque Pepito es muy bruto.
¡Señores, lo que disfruto
cuando hago una buena acción!³⁹

³⁷ Madrid, VELASCO, R., 1915, p. 5.

³⁸ Véase *Teatro español [de la A a la Z]*.

³⁹ *Pepito*, p. 11.

Si acaso, queda un lejano eco del asunto social, aunque, claro está, desde una perspectiva carnavalesca que hace a Rosa no ya depositaria de mil y una necesidades sino, por el contrario, una burguesa cansada del lujo que se cobija en Frasquito como forma de contacto con otra vida y de conocimiento esnobista de la pobreza:

- BARONESA.— Yo sé lo que tú deseas,
yo sé lo que tú ambicionas;
quieres cambiar de personas,
de posición y de ideas.
Esta casa es un edén,
tanto *confort* te asesina,
y te aburre esta cocina
que siempre huele tan bien.
¡No más truchas ni jamón!
¡Abajo el *champagne* helado!
¡Que muera el pavo trufado,
las ostras y el *champignon*!
- ROSINA.— Todo eso son porquerías
que ya no quiero ni ver.
- BARONESA.— (*Con delicia*)
¡Qué dicha, en cambio, comer
dos realitos de judías!
- ROSINA.— (*Ídem.*)
¡Oh, qué delicia! ¡Eso sí
que me atrae y que me llama!
- BARONESA.— Toma: un poco de mojama
que he guardado para ti. (*Se la da*)⁴⁰.

Referencias metadramáticas que insisten, una y otra vez, en el tono afectado como característica sobresaliente y, por tanto, susceptible de ser llevada hasta el extremo de la parodia. Y es que ahora cobra pleno sentido la afirmación de «Andrenio», antes referida, de acuerdo a la cual en *Juan José* todo estaba revestido de una realidad más que discutible. No por otra razón el lenguaje exaltado del héroe dicentescos sirve de contrapunto para el Pepito cursi y empalagoso de Lucio y Palomero, capaz de hilar, sin ruborizarse, una ristra de versos a mayor gloria de sí mismo:

No me insultes, vida mía.
Si yo por tí cogería
con las manos hasta el cielo.
Si eres, hasta en tu altivez,
que me da tan malos ratos,
lo que el pan para los patos,
lo que el cebo para el pez;
lo que el queso al ratoncillo,
lo que el alpiste al canario,

⁴⁰ *Pepito*, pp. 15-16.

lo que el agua al boticario,
 lo que el dinero al bolsillo,
 lo que el borrico a la noria...⁴¹

El respeto al esquema del texto parodiado acaba con Pepito, en su afán por hacerse *golfo* y así reconquistar a Rosina, en la cárcel, y, tras escaparse de ella, ante los dos amancebados para darles muerte. La trascendencia trágica del momento queda convertida en una escena desternillante, en la que la ilusión teatral se rompe de continuo, y que podría ser considerada una prefiguración, salvadas todas las diferencias que se quieran, de *La venganza de don Mendo*:

PEPITO.— Sin armas fue, no des voces.
 ROSITA.— ¿Cómo luchasteis?
 PEPITO.— A coces,
 como luchan las personas.
 ROSITA.— (*Gritando desesperada.*)
 ¡Favor!
 PEPITO.— ¡Es mi perdición!
 ROSITA.— ¡Socorro!
 PEPITO.— ¡Calla, imprudente!
 Muérete inmediatamente,
 porque esa es tu obligación.
 ROSITA.— Me moriré. ¿De qué quieres
 que me muera?
 PEPITO.— No me mires.
 ¡Chist! Cállate y no respire,
 verás que pronto te mueres.
 [...]
 ¡Y yo soy el que la mato
 queriéndola como un loco!
 (*Pausa. Se coloca como para hacer una fotografía.*)
 A ver cómo me coloco,
 para hacer un buen retrato⁴².

5. CONCLUSIÓN

Allá por 1948, con motivo de una reposición más de nuestro drama en el Teatro Cómico, el crítico de *ABC*, nada menos que Alfredo Marquerié, tras elogiar la brillante interpretación de Manuel Dicenta y Pilar Muñoz en los papeles principales, realizaba una crónica detallada del espectáculo en los siguientes términos:

Con un decorado realista de Giovannini y con trajes y caracterizaciones de fin de siglo, *Juan José* llega a nosotros en plan de interesantísimo experimento de revisión escénica. No es, como «torcidamente» se creyó, un drama polifónico, social

⁴¹ *Pepito*, p. 18.

⁴² *Ibidem*, pp. 27-28.

o «de tendencia», sino sencillamente un «drama pasional,» sólidamente construido, hablado con un lenguaje directo y popular, el mismo de «nuestras zarzuelas y sainetes trasladado al plano trágico». «Tragedia honda de almas atormentadas en medio del dolor del hambre, braceos desesperados entre sombras, protagonistas de una crónica de sucesos que desde el fondo de la miseria y de la ignorancia no alcanzan a vislumbrar la luz redentora del Bien y de la Caridad» y por eso «acaban malamente». *Juan José* es a nuestro teatro lo que cierta zona de la producción barojiana es a la novela. [...] Nos hace saltar de los dramones de chistera y levita, pistola, puñal y veneno a la tragedia de blusa y alpargatas. [...] Independientemente de que sus personajes sean gentes desgraciadas y humildes —sobre lo que quiso hacerse inconsciente demagogia—, lo que queda de *Juan José* «son pasiones y situaciones e ilimitadas posibilidades interpretativas para actores y actrices»... Teatro, en suma, que es lo único que se trataba de demostrar⁴³.

No es un juicio, el de Marqueríe, que, dejando a un lado el periódico y el año en que se publica, pueda ser obviado. En efecto, *Juan José* se inscribe, por una parte, en una tradición hispánica que gusta de mostrar las pericias de los sectores más humildes de la sociedad, deleitándose, para ello, en el gracejo de sus gentes y en la vivacidad de una lengua siempre viva. A diferencia, sin embargo, de la zarzuela y los sainetes —y por qué no, de los entremeses del Siglo de Oro—, *Juan José* abandona el lado amable de los ambientes populares para insertarse en su faceta más trágica, aquella que viene propiciada por la necesidad y, sobre todo, por las pasiones viscerales que median entre sus seres. Y es ahí donde, desde la perspectiva que dan los años y un conocimiento teatral admirable, Marqueríe atina desvistiendo el drama de todo lo que una crítica intencionada quiso poner sobre él, convirtiéndolo en proclama de una ideología sólo mínimamente esbozada, y definiéndolo como lo que realmente es: «un drama pasional» sin levita ni chistera, más próximo a O'Neill que a Hauptmann.

Y es que, como había dicho Manuel Machado algunos años antes: «El verdadero Joaquín Dicenta no estaba allí. Por eso no escribí más que un *Juan José*. El resto de la obra nada tiene que ver con eso. Y yo amo más ese resto de su obra, endeble, si queréis, y descolorida, al lado del gran drama». Un drama, sí, y sigo con las palabras del mayor de los Machado «pleno, abundantísimo en el sentido más fuerte y admirable del teatro»⁴⁴, pero, al fin y al cabo, teatro, puro teatro.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2007

Fecha de aceptación: 12 de febrero de 2008

⁴³ MARQUERÍE, Alfredo, «Reposición de *Juan José* en el Cómico», *ABC* (9-1-1948), p. 15.

⁴⁴ *Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)*, Madrid, Biblioteca Nueva, s.a. La crítica se refiere al montaje del 2 de marzo de 1917.