



## Rubén Darío y la imposibilidad del teatro modernista español

Julio Vélez Sainz<sup>1</sup>

**Resumen.** El teatro fue una de las constantes de interés periodístico de Rubén Darío. Desde sus primeras crónicas chilenas hasta sus últimos trabajos por encargo se mantuvo al tanto del mismo. En cuanto a su etapa puramente española, las crónicas de Darío sirven magníficamente como punzantes análisis de la posibilidad, o imposibilidad, del desarrollo del arte dramático modernista en Madrid. Pese a calificar y apoyar algunos esfuerzos individuales, Darío señala que el modernismo, como campo cultural, es un producto comunal de una hermandad (“brotherhood”) dedicada, preparada y cosmopolita; asunto que, pese a los esfuerzos de un Villaespesa, un Dicenta o, sobre todo, un Benavente, no puede cristalizar sin apoyo y esfuerzo del medio.

**Palabras clave:** Rubén Darío; teatro; Modernismo; comunidad; Pierre Bourdieu.

### [en] Rubén Darío and the impossibility of Spanish modernist theatre

**Abstract.** Theater was one of the Rubén Darío’s constant journalistic interests ever since his Chilean chronicles. During his Spanish stay, Darío’s chronicles aptly analyze the possibility or rather the impossibility, of the development of a modernist dramatic art. *Modernismo* as a cultural field is a communal product of a dedicated, prepared and Cosmopolitan brotherhood. For Darío, in spite of a Villaespesa, a Dicenta or a Benavente, the modernista scene cannot arise due to its lack of communality.

**Keywords:** Rubén Darío; theater; *Modernismo*; community; Pierre Bourdieu.

**Como citar:** Vélez Sainz, J. (2017) Rubén Darío y la imposibilidad del teatro modernista española, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 91-100.

En la grabación del archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid entre Antonio Oliver Ramos y Francisca Sánchez, “compañera” y legataria del genio, recuerda esta su primera cita en Madrid:

Antonio Oliver: - ¡Qué bonitos recuerdos! Verdad, doña Francisca. Nos quieres usted decir qué amigo era ése que lo acompañaba el primer día de su encuentro con él en la Casa de Campo.

Francisca Sánchez: - Pues este amigo se llamaba don Ramón de Valle Inclán. Era íntimo amigo también suyo, entre los muchos que él tenía en Madrid, como

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid & ITEM.  
E-mail: [jjvelez@ucm.es](mailto:jjvelez@ucm.es)

don Manuel Machado, don Antonio Palomero, don Francisco Villaespesa, don Antonio Machado también<sup>2</sup>.

Como vemos los recuerdos de doña Francisca incluyen dentro de algo tan personal como una primera cita a un *chaperone* excepcional: Valle-Inclán. El elenco de amigos madrileños de la pareja incluye a autores destacados en poesía y drama: aparte del autor de *Luces de Bohemia* aparecen los hermanos Machado, Francisco Villaespesa, junto a don Antonio Palomero.

No hace falta entrar en ponderaciones de la obra dramática de los hermanos Machado, cuyo teatro (*Desdichas de la fortuna o Julianillo Varcárcel. Juan de Mañara, Las adelfas y La Lola se va a los puertos*) se encuentra ya ampliamente actualmente editado y reconocido<sup>3</sup>. Por su parte, Francisco Villaespesa es el máximo representante de la tendencia orientalista en el teatro del momento. Obras como *El alcázar de las perlas* (1911) y *Abén-Humeya* (1913) trasladan al espectador a un escenario repleto de referencias exóticas y de una amplia variedad de versos, que impregnan también *Judith*, tragedia bíblica en tres actos (1915) y sus obras de contenido histórico-castellano: *Doña María de Padilla* (1913), *La maja de Goya* (1917), *Hernán Cortés* (1917), *La leona de Castilla, El halconero o El rey Galaor*. Antonio Palomero era redactor en 1897 del periódico madrileño *El País*, para más tarde pasar a *El Liberal* (1902), y autor de textos teatrales como *La trompa de caza, Madrid-Colón, La boda de la Tomasa, Viaje á Suiza, El ciudadano Simón, Un padre de la patria, Pepito, El juicio del año*<sup>1</sup> y *La trompa de Eustaquio*. Como vemos, las referencias de doña Francisca reconstruyen un mapa afectivo en el que el nicaragüense tiene relación con autores que, además de grandes líricos, son buenos autores teatrales.

Como vemos, las referencias de doña Francisca reconstruyen un mapa afectivo en el que el nicaragüense tiene relación con autores que, además, grandes líricos son buenos autores teatrales. Además, Darío en su carácter de corresponsal participó muy activamente en todos los aspectos de la cultura española del momento por lo que ofrece una visión neutral del estado de la cultura española. En este trabajo, nos centramos en la opinión que le merece el estado de la escena (entendido en un sentido laxo, no solo de literatura dramática, sino de todos los aspectos que se acercan al mundo teatral). Para ello parto de un análisis cercano a los planteamientos que efectúa el sociólogo francés Pierre Bourdieu para la descripción de la cultura del fin de siglo francés, tan cercana y paralela a la española. Bourdieu mantiene que los autores funcionan como agentes de su propia obra tomando una posición determinada dentro de una serie de opciones. Como resume Randall Johnson: “Agents do not act in a vacuum, but rather in concrete social situations governed by a set of objective social relations” (1993: 6). Todos los agentes luchan por un poder simbólico, compuesto de prestigio, consagración a la vez que por un capital simbólico y cultural. Los distintos académicos responden a su entorno profesional más directo. Así, su producción intelectual y científica se

<sup>2</sup> El archivo sonoro está disponible en:  
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rdario/sonoro/sonoro2.html>

<sup>3</sup> Véanse las ediciones de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Varcárcel. Juan de Mañara* de Dámaso Chicharro Chamorro, *Las adelfas y La Lola se va a los puertos* del mismo y de esta última obra por Ana Padilla.

convierte en una moneda de cambio para la obtención del fin máspreciado: el prestigio y la estima, lo que definiría en otro libro como “Distinción”. Para Bourdieu a la hora de analizar una obra de arte, la disección debe devolver la obra a su sistema de relaciones sociales:

To be fully understood, literary works must be reinserted in the system of social relations which sustains them. [...] This includes recognition of the functions of artistic mediators (publishers, critics, agents, marchands, academies and so forth) as producers of the meaning and value of the work. Rather than an instance of individual creativity (in accordance with a Romantic conception) or 'literariness' (as the formalists would have it), each work thus becomes an expression of the field as a whole. (1993: 11)

De este modo, se efectúa un rechazo tanto de la posición romántica (y vanguardista) subjetivista que entiende que las obras de arte son producto meramente de un “genio” como de la objetivista (marxistas, estructuralistas) que entienden que el arte se produce exclusivamente como sublimación de ideales colectivos (34).

En efecto, frente a la consideración que ha reinado durante gran parte de los siglos XX y XXI de Rubén Darío y, por extensión, del modernismo, como un fenómeno puramente poético, el nicaragüense probó fortuna en todos los géneros literarios del momento. Pese al esplendor de la poesía *modernista*, el *modernismo* tuvo impacto en la prosa breve, la novela, el ensayo, y la *crónica* periodística<sup>4</sup>. En el caso específico de Darío podemos notar que un número importante de libros fundacionales del modernismo como *Azul...* (1888) y *Abrojos* (1886) contienen prosa breve en forma de cuentos; de igual modo, como es sabido y estudiado, Darío fue, a lo largo de toda su vida, un afamado escritor de crónicas para diarios; finalmente, Darío probó suerte también con el teatro, y llegó a estrenar una obra, titulada *Cada oveja...*, que tuvo cierto éxito, pero que hoy se ha perdido.

La relación que tuvo Darío con el mundillo teatral y, por lo tanto, su función como agente bourdieano, no fue intermitente y prueba de ello son las colecciones de sus distintas crónicas. Para muestra, tres botones. En primer lugar, en su etapa chilena que va desde el 24 de junio de 1886 al 9 de febrero de 1889, Darío trabajó para los diarios *La Época* de Santiago y también en *El Heraldo* de Valparaíso y *La Nación* de Buenos Aires. Julio Saavedra Molina y Ricardo Llopesa ha editado diez artículos aparecidos en *La Época* entre el 10 de octubre y el 9 de noviembre de 1886, firmados con el pseudónimo de Ramadés, en el que el autor cubre la noticia la gira de Sarah Bernhardt por diferentes teatros de Chile con el sugestivo título de *Teatros* (1886)<sup>5</sup>. De igual modo, en el ocaso de su carrera, durante la dirección

<sup>4</sup> Al respecto, se pueden consultar la introducción de José Olivio Jiménez y Antonio R. De la Campa sobre la prosa modernista hispanoamericana (1976), y, muy especialmente, los interesantes libros de Aníbal González sobre la crónica y el nacimiento de la conciencia periodística latinoamericana en el modernismo (1983 y 1993).

<sup>5</sup> Según Llopesa, el descubrimiento de estas crónicas hasta hace poco desconocidas, «supone uno de los hallazgos más importantes para el estudio de la prosa, tanto de Darío como del modernismo. *Teatros* es el eslabón —hasta hace poco tiempo perdido— que une la modernidad con el modernismo. Es decir, la prosa argentina de Santiago Estrada y Paul Groussac, quienes representaban en el último cuarto del siglo XIX la

literaria de *Mundial Magazine*, encargada por los empresarios uruguayos Alfred y Armand Guido a Rubén Darío (1867-1916) en los últimos años de su vida, el nicaragüense también se mantiene al día de la escena contemporánea. En las páginas de la revista se refieren crónicas y reportajes sobre teatro se encuentran textos de Francisco Villaespesa, los hermanos Serafin y Joaquín Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, quienes publicarán obra inédita. Como vemos, desde los inicios de su carrera como cronista a los años de senectud, el nicaragüense siempre se mantiene al tanto de las novedades teatrales, del ámbito escénico, de los autores, directores y actores de moda.

De especial interés resultan en este contexto los artículos compilados en la colección *España contemporánea* (1901) (a la que dedicaremos más atención), en los que el nicaragüense recoge los trabajos que recopila a lo largo de 16 meses en *La Nación* más de 50 crónicas sobre su estancia en España<sup>6</sup>. De ellas, al menos cinco, tienen como objeto la escena contemporánea: “Notas teatrales”, “Cyrano en casa de Lope”, “Alrededor del teatro”, “Tenorio y Hamlet”, a las que habría que añadir una crónica que no incluyó en *España contemporánea* “La casa de Lope: estado actual de los teatros” (Madrid, marzo 31 de 1900). En “Notas teatrales” (20 de enero) destaca tres estrenos del momento, *La Walkiria* de Wagner, estrenada en el Real, *Los reyes en el destierro* de la Comedia y *Los caballos* en el Lara. Tras unos inicios dubitativos, en los que destaca la profusión del nivel del canto lírico en Madrid (“Madrid es capital que por su gusto musical se distingue, el Real es de los teatros señalados artísticamente, y entre otras cosas, existe una sociedad de conciertos que puede enorgullecer á cualquier gran centro lírico”), se muestra raptado por lo sublime de la ópera de Wagner. Muy interesado se muestra por *Los reyes en el destierro*, una adaptación de la obra *Les rois en exil*, de Alphonse Daudet realizada por su amigo Alejandro Sawa, el famoso modelo de las *Luces de Bohemia* valleinclanescas. Daudet había ya encargado una adaptación teatral de su obra a un joven poeta, Paul Delair. A partir de un naturalismo moderado, Daudet analiza la realidad y toma de ella sus caracteres: El duque Don Carlos, la reina Isabel II, que tras su abdicación vendió sus coronas en la sala de ventas Druot de París; la princesa de Nápoles y el rey de Hanovre, entre otros. Todos ellos son convertidos en personajes de ficción que viven en un contexto fácilmente identificable dada la abundancia y exactitud de sus descripciones. La documentación recogida mediante la observación y la experimentación es reescrita en forma de impresiones que apelan al conocimiento sensible del receptor. Sawa tuvo la certeza de suponer la recepción favorable de dicha obra en los círculos reformistas y antimonárquicos de 1899. En dicho contexto, un título tan significativo como *Los reyes en el destierro*, única obra dramática de Sawa, fue considerado el símbolo del retorno, la promesa del artista y la esperanza en la revolución artística. Darío apoya al amigo:

En la Comedia, en el estreno de *Los reyes en el destierro*, como comprenderéis, extraída de la novela de Daudet. Autor de la pieza y gozador del triunfo y del

---

modernidad y el espíritu nuevo de la prosa por una parte y, por otra, el modernismo, que estaba por nacer en los cuentos de *Azul...*» (24).

<sup>6</sup> Darío partió de la Argentina el 8 de diciembre de 1898 llegando a la costa de Barcelona el 22 de diciembre.

provecho, Alejandro Sawa [...] A su vuelta, después de muchos años de Francia, ha sido recibido fraternalmente, y la suerte buena no le ha sido esquiva, pues con el arreglo que ha hecho ahora para el teatro, ha obtenido una victoria intelectual y positiva [...] Sólo diré que Sawa ha logrado hilvanar bien su escenario y tejer su juego con habilidad y con el talento que todo el mundo le reconoce. (1998: 57)

Más que posiblemente por la amistad que le unía a Sawa desde su etapa parisina, Darío silenciaba la más que obvia relación de la adaptación de Sawa del original teatral de Dalier, pues se trata de poco más que de una traducción *verbatim* como ha demostrado Dolores Thion Soriano-Mollá (1998: 77-102).

Más duro se muestra con el autor de *Los caballos* de Eugenio Sellés y Ángel (Granada, 8 de abril de 1842 – Madrid, 12 de octubre de 1926) llevada el 24 de Enero de 1899 al Teatro Lara. III Marqués de Gerona y Vizconde de Castro y Orozco, Sellés fue un periodista y prosista, conocido, sobre todo, como aventajado discípulo de José Echegaray (que tampoco sería muy del gusto de Darío). Con la Restauración dio rienda suelta a su vocación dramática escribiendo algunos dramas realistas en los que iba ensartando un cierto vuelo lírico y metafísico que, presumiblemente, llegaría a su culmen con esta trilogía. Aunque el nicaragüense destaque de la obra de Sellés, sobre todo, su drama, *El nudo gordiano* (1878), cree firmemente que se encuentran ante un autor “desorientado” en su claro intento de realizar un supuesto teatro simbolista:

se presenta Sellés con esta obra, parte de una trilogía que, según él deja decir, es simbolista. Altamente estimo al autor del *Nudo gordiano*, y sobre todo, su tendencia a hacer un teatro de ideas, aquí en la tierra del hablar y del inflar. (1998: 46)

En efecto, Sellés pretende realizar nada menos que un teatro de carácter simbolista sobre cuestiones políticas, en concreto, sobre el futuro del anarquismo, tema en boga en el momento; algo que logrará realizar cuanto termine sus otras tres obras simbolistas: *Los domadores*, y *Las serpientes*, los tres textos que la principal estudiosa del autor Concepción Fernández Soto, denomina la “trilogía anarquista” (2005: 367-398). Ahora bien, la comparación con el teatro simbolista europeo deja a Sellés en muy mal lugar:

crea el Sr. Sellés que es infantil, que es de una ingenuidad conmovedora el nombrar a Ibsen, o a Hauptmann, o a Sudermann, como alguien lo hiciera delante de mí, a propósito de sus obras. Llamar teatro simbolista al del Sr. Sellés, es como poner bajo las tentativas del dibujante Chiorino: «dibujo prerrafaelita». En el teatro de Antoine, en el de l'Œuvre, su obra difícilmente habría sido admitida; porque el reconocer su castiza y propia lengua no significa en este caso nada; cuando se quiere hacer obra de ideas no se hace obra de palabras. (1998: 46)

Darío considera que las explicaciones políticas de Sellés son de andar por casa, literalmente, que hace “un anarquismo «para familias» que ha procurado presentar

en su pieza, no provocará en los intelectuales sino una sonrisa”. Los referentes del teatro de ideas son claros. Por muy interesante que Sellés pretenda establecer este teatro de carácter post-naturalista y pre-simbolista no llegará a la profundidad de Henrik Ibsen y su *Casa de muñecas* (1879) en la que Nora Helmer cierra con un simbólico portazo su cerrazón familiar y su relación con Torvald<sup>7</sup>; la trilogía de Sellés puede estar inspirada en la obra de Hermann Sudermann, mencionada por Darío, en la que el alemán experimenta con la forma al presentar justo antes tres obras de un acto tituladas *Morituri Teja*, *Fritzchen* y *El masculino eterno* (*Morituri*, 1896); el contexto político de *Los caballos* debe también parte a Gerhart Hauptmann, ganador del Nobel en 1912 creó con *Los tejedores* (*Die Weber*) (1892) el género del drama social, del que bebe abiertamente Sellés, en el que se presenta el levantamiento de los tejedores silesianos en 1844 con el fin de simbolizar lo inútil que es la resignación pasiva ante los apremios de la justicia<sup>8</sup>. El resumen es palmario: en la opinión de Darío, Sellés jamás estrenaría en el Théâtre Libre de André Antoine, padre del teatro naturalista junto a Taine y Zola y considerado el primer director de escena moderno.

Si en “Cyrano en casa de Lope” y “Tenorio y Hamlet” Darío repasa el estado de los clásicos: el estreno de la obra de Edmond Rostand, las reposiciones de Don Juan Tenorio para la noche de santos o el estreno del *Hamlet*, resulta de especial interés la segunda crónica general sobre asuntos teatrales: “Alrededor del teatro” donde se articula una visión bastante positiva del estado de las tablas. A pesar del lugar, “mal cuidado y mal presentado” y “las bailarinas, seguramente improvisadas para el caso” Darío comenta que, “en estos últimos años ha habido loables tentativas de renovar el ambiente teatral, de sacar la atención del mundo de las chulapas y de los chulos. Se ha traducido algo moderno” (1998: 237). ¿Cuáles son estas obras “modernas”? *El enemigo del pueblo* de Ibsen (1882) en la que el noruego ensaya un teatro de denuncia social por medio de la figura del Doctor Stockmann quien declara que las aguas del balneario, principal fuente de ingresos del pueblo, están contaminadas y son un peligro para la salud; *Magda* de Sudermann (y recordemos aquí como contraponen estas figuras a las de Sellés), Lavedan, Dumas, Sardou, y Pailleron, entre los europeos y, entre los españoles: Guimerá, Dicenta, Benavente y Ruiz Contreras. El elenco es amplio y representativo. De don Jacinto destaca el estreno de *Gente conocida*, que tiene escenas extraídas de la vida “con un análisis hondo, e ironía que parece a flor de piel, pero que penetra” y que junto a Guimerá y a Dicenta señalan “buen trecho

<sup>7</sup> Un hombre busca chantajear a Nora por un préstamo que ella pidió en secreto años atrás, por lo que Nora debe ocultarlo a toda costa a Torvald, su marido. Cuando el problema sale a la luz, descubre que su marido, en el fondo, no la considera más que un objeto de su propiedad, teniendo como consecuencia un desenlace inesperado.

<sup>8</sup> Este texto aparecerá en “Alrededor del teatro” para establecer una comparación muy negativa con *El pan del pobre* de González Llana y Francos Rodríguez (1998: 229). En él renuncia Hauptmann incluso a la anécdota central y a los protagonistas y su único héroe es una clase social odiosamente explotada que se rebela. Entre otras escenas horribles, se alude a un personaje llamado Baumert que se ve obligado a matar a su perro para poder comer un poco de carne. En cambio, entre las clases sociales elevadas impera la dureza y el egoísmo hasta extremos de refinada crueldad, como en el caso del industrial Dreissiger, cuya casa acaban por atacar y saquear los obreros amotinados en una impresionante marea de rebelión vindicadora de la cual es víctima inocente el anciano, sufrido y honrado tejedor Hilde, representante del obrerismo a la antigua usanza, sumiso bajo la antigua férula patronal y que, rehusando seguir a los rebeldes, muere de un balazo en la descarga que contra ellos hace la tropa.

conquistado para un arte escénico futuro” (1998: 228). No obstante, los madrileños se enfrentan con una realidad distinta a los catalanes. En su artículo programático “El modernismo” Darío destaca las razones por las que el modernismo en español aparece en América Latina antes que en España. Mantiene:

No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro—o impuro, señores preceptistas—se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros. (2006: 219)

El modernismo es cuestión comunal, de *brotherhood*, como indica el nicaragüense, por lo que es imposible. Como nos recuerda Bourdieu, para la creación de un canon es necesario que haya discurso sobre el arte: “The production of discourse (critical, historical, etc.) about the work of art is one of the conditions of production of the work” (1993: 35). La función del Darío cronista dentro de este entramado sería la del crítico y del agente teatral cuyo capital legítimo en el mundo del arte es el simbólico: el poder de consagrar, dar valor, y obtener beneficios económicos de ello. Como dice Bourdieu:

For the author, the critic, the art dealer, the publisher or the theatre manager' the only legitimate accumulation consists in making a name; for oneself, a known, recognized name, a capital of consecration implying a power to consecrate objects (with a trademark or signature) or persons (through publication, exhibition, etc.) and therefore to give value, and to appropriate the profits from this operation [...] The question can be asked in its most concrete form (which it sometimes assumes in the eyes of the agents): who is the true producer of the value of the work - the painter or the dealer, the writer or the publisher, the playwright or the theatre manager? (1993: 75-76)

Las crónicas de Darío tendrían, pues, un doble valor como autor y como agente de este mundo. El posicionamiento del Darío agente dentro del mundillo niega la posibilidad de un arte moderno y puro. No existen los condicionantes necesarios. En este contexto, destaca algunos casos aislados, niega el apelativo de simbolistas a los dramaturgos del momento (quizá pensando en Sellés), destaca al supuestamente decadente Valle Inclán, “A Valle Inclán le llaman decadente porque escribe en una prosa trabajada y pulida, de admirable mérito formal” (2006: 357). Y en teatro destaca a Benavente por ser un escritor de valía más allá de sus apelativos de “modernista y esteta, porque si piensa, lo hace bajo el sol de Shakespeare, y si sonríe y satiriza lo hace como ciertos parisienses que nada tienen de estetas y modernistas. Luego, todo se toma a guasa” (2006: 358). El problema, para Darío, reside en la falta de una comunidad suficientemente amplia como para llegar a crear tendencia, y no hay tal en Madrid. Como indica Bourdieu:

while the rebellious audacity of the auctor may find its limits within the inherited ethics and politics of a bourgeois primary education, artists and especially professors coming from the petite bourgeoisie are most directly under the control

of the state. The state, after all, has the power to orient intellectual production by means of subsidies, commissions, promotion, honorific posts, even decorations, all of which are for speaking or keeping silent, for compromise or abstention. (1993: 125)

Se necesita, en términos de Darío, una agrupación (*brotherhood*) un sistema en que el arte “puro” o “impuro”, el arte al fin y al cabo se desarrolle por medio de un sistema de promoción institucionalizado. De los cuatro teatreros modernos mencionados por Darío (Guimerá, Dicenta, Benavente y Ruiz Contreras), quizá el que los tiene más fácil es Àngel Guimerà i Jorge (1845-1924). Del catalán destaca Darío *Maria Rosa* [drama en tres actos i en prosa] (Barcelona: La Renaixensa, 1894) que inicia una “tentativa de teatro socialista” (228), y *Terra baixa* («Tierra baja», 1897), la cual fue un gran éxito en Cataluña, lo que propició su inmediata traducción al castellano, a cargo de José de Echegaray, que es la que comenta Darío. De este último texto mantiene que una gran disonancia entre los dos primeros actos, que son “notabilísimos”, y el tercero que “desmerece tanto que puede suprimirse” (1998: 229). Guimerá, en opinión de Darío “ha de volver sin vacilar a su rumbo verdadero: el drama socialista, el drama actual e intenso, del hombre y la tierra” (1998: 229). A Guimerá sí que se le compara, muy favorablemente, con Hauptmann y se le indica como el posible gran autor de teatro social. También destaca el texto *Juan José*, de Joaquín Dicenta, con el que “acertó tan bravamente” (1998: 228), aunque encontró cierta resistencia por parte de los actores. Dice Darío haber visto el original de la obra y encontrarse con el nombre de María tachado. “María” es María Guerrero, primera actriz y empresaria del Español, que no quiso encargarse del papel de la señora Tubau (1998: 233). Darío se malicia con las razones por las que la Guerrero no quiere ir a su teatro e indica que Echegaray ya se ha quedado anticuado. Tampoco Emilio Mario, el primer actor quiso hacerlo, de modo el *Juan José* “desechado por el primer actor y la primera actriz, hizo con actores jóvenes una carrera triunfal, excepcional, pocas veces vista” (1998: 233). Es decir, pese a los intentos de Dicenta, los actores consagrados no están por la labor de modernizar el teatro. Los intentos individuales están condenados al fracaso. Dentro de estos intentos individuales destaca, con mucho, el texto dedicado a Jacinto Benavente. Darío tiene una notable relación con este, a quien considera uno de los más altos representantes de la literatura del momento. En realidad, si no del modernismo, Benavente es uno de los puntales de la modernidad teatral. Su problema es, de nuevo, que la modernidad que lucha contra la inercia de la sociedad castellano parlante (la catalana será muy otra). Benavente tiene varias obras de interés: *El marido de la Téllez* que es un magnífico “vino español preparado a la francesa” (1998: 229-230), en una metáfora etílica sobre el acto de escritura que explotará enormemente a lo largo de *Prosas profanas* (Vélez-Sainz 2003). *La farándula* fue un error, pero no del autor, sino de nuevo, de los actores: “una equivocación... de los cómicos, que no la comprendieron, y la hicieron de una manera dolorosa” (230). Para Darío la principal de las obras será *La comida de las fieras*:

Es difícil que, en lo sucesivo, sobrepase las exquisiteces de intención, la variedad escénica, el equilibrio, la gracia, el vuelo psicológico, la ironía trascendental y el

interés de su última obra. Y aquí empieza el desencanto, porque, si el público se deja conducir y agradece el regalo de la forma nueva, el actor, hasta viéndola muy aplaudida, se resiste a aceptarla. (230)

No obstante, cabe destacar el caso de la ya mencionada *Gente conocida*, que había sido destinada por el programador para el último día de temporada, convencidos los cómicos “de que la obra no pasaría del segundo acto. Por fortuna, semejante atentado no llegó a cristalizarse en crimen y *Gente conocida*, al quedarse en cartera, fue al año siguiente el mayor *succès* de la temporada” (230). El resumen es palmario, los directores de los teatros no facilitan en absoluto la implantación del teatro moderno, se necesitan las directrices del mencionado André Antoine en el Theatre Libre o de Hugue Poe, es decir, Lugné-Poe (1869-1940), o Aurélien Marie Lugné, el Teatro de l'Œuvre. Ambos son los representantes del movimiento simbolista de finales del XIX y encargado de presentar las obras que Darío consideraría modernas de August Strindberg y Henrik Ibsen

En resumen, de estos breves apuntes sobre el estado de la cuestión del teatro moderno y modernista español en la opinión de Darío podemos entresacar una serie de conclusiones. El teatro fue una de las constantes de interés periodístico del nicaragüense. Desde las primeras crónicas chilenas hasta sus últimos trabajos por encargo Darío se mantuvo al tanto de los avatares del arte de Talía en Europa. Se mantiene al día y pasa de reseñar los dramaturgos del realismo de fin de siglo, a los simbolistas (o aquellos que lo quieren ser), a los modernistas (o que aspiran a ello) y a los del teatro burgués (los Álvarez Quintero, sin ir más allá), aunque, claro, algunos le parecen más interesantes que otros. En cuanto a su etapa puramente española, Darío le presta una gran atención a los desarrollos del arte en Madrid y en Barcelona, contrastando la diversa fortuna de una y otra ciudad. Se esmera en recoger las producciones más logradas del teatro europeo clásico, *La Walkiria* de Wagner, el *Cyrano* de Ronsard, etc. y a la par las nuevas corrientes escénicas del momento Ibsen, Hauptmann, los simbolistas y autores de teatro social. Mira con buenos ojos, fomenta y alaba algunos autores de teatro español del momento: Dicenta, Benavente; mientras que no duda en criticar una praxis escénica que considera apolillada como las de Sellés o, en menor medida, Echegaray. Finalmente, pese a calificar y apoyar algunos esfuerzos individuales, no puede por menos que señalar que el modernismo, como campo cultural, es un producto comunal de una hermandad (“brotherhood”) dedicada, preparada y cosmopolita; asunto que, pese a los esfuerzos de un Villaespesa, un Dicenta o, sobre todo, un Benavente, no puede cristalizar sin apoyo y esfuerzo del medio. En este sentido, resulta importante que Darío no le eche la culpa al siempre denostado y anhelado “público”, quien se muestra receptivo y preparado, sino, más bien, a los empresarios y a los actores. En una línea de brocha gorda podría Darío haber concluido con el titular (a todas luces descabellado): “María Guerrero impide la llegada del modernismo a España”.

## Referencias bibliográficas

- Archivo Rubén Darío. *Conversación entre Antonio Oliver y Francisca Sánchez*, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rdario/sonoro/sonoro2.html> [consultada 1 de marzo de 2017].
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.
- Darío, Rubén. *Teatros, prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt*. Ed. Ricardo Llopesa, Madrid: Aitana-Altea, 1993.
- España contemporánea*. Ed. Noel Rivas Bravo, Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1998.
- Crónicas desconocidas: 1901-1906*. Ed. Günther Schmigalle. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006.
- Fernández Soto, Concepción. *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel, una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Almería, 2005.
- González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- Jiménez, José Olivio y Antonio R. De la Campa. *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Eliseo Torres, 1976.
- Johnson, Randal, “Editor's Introduction. Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture”, in *The Field of Cultural Production*, Pierre Bourdieu. New York: Columbia University Press, 1993, pp. 1-25.
- Machado, Antonio y Manuel Machado. *Desdichas de la fortuna o Julianillo Varcárcel. Juan de Mañara*. Ed. Dámaso Chicharro Chamorro. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Las adelfas y La Lola se va a los puertos*. Ed. Dámaso Chicharro Chamorro Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Rivas Bravo, Noel, “Introducción”. *España contemporánea*. Rubén Darío. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1998, pp. 8-69.
- Schmigalle, Günther, “Introducción”. *Crónicas desconocidas: 1901-1906*. Rubén Darío. Berlín: Edición Tranvía, 2006, pp. 9-48.
- “Introducción”. *La caravana pasa: libro primero. Libro 1 de 5*. Rubén Darío. Berlín: Edición Tranvía, 2005, pp. 7-40.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores, “Los reyes en el destierro”, de la novela a la adaptación teatral de Alejandro Sawa”, *Estudios de Investigación Franco-española*, 15 (1998), pp. 77-102.
- Vélez-Sainz, Julio, “Demonización, *simposion*, *enthousiasmos*: la poética étlica y ética de Rubén Darío en *Prosas profanas*”, *Hispanófila* 138: 43-58 (2003).