



Visiones teatrales de Rubén Darío

Almudena Mejías Alonso¹ y Cristina Bravo Rozas²

Resumen. Las crónicas de Rubén Darío sobre el teatro, los estrenos, los actores, los decorados, muestran como el género dramático y su representación es para el vate nicaragüense un expresión también válida, y en ocasiones casi perfecta, para la expresión modernista.

Palabras clave: Rubén Darío; teatro; espectáculo; Modernismo.

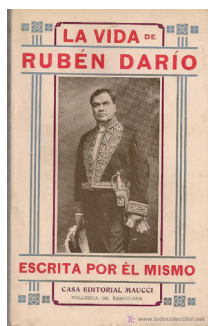
[en] Theatre visions of Rubén Darío

Abstract. Rubén Darío's chronicles on theatre, premieres, actors and sets show how the dramatic genre and its performance is for Nicaraguan vate a valid expression, and sometimes almost perfect, for modernist expression..

Keywords: Rubén Darío; theater; show; Modernism.

Como citar: Mejías Alonso, A. y Bravo Rozas, C. (2017) Visiones teatrales de Rubén Darío, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 101-115.

La relación de Rubén Darío con el teatro comienza en el colegio, Alfonso Valle un compañero suyo describe la disposición de Darío para la improvisación:



Un día de tantos Rubén ordenó a la pandilla que construyésemos un escenario en el patio de su casa, porque iba a darnos una representación teatral. Mal o bien , entre todos armamos un tablado, y esa misma tarde nosotros y varias muchachas de la vecindad vimos aparecer en el improvisado escenario a Rubén envuelto en el uniforme galoneado de su difunto padrino el coronel Ramírez Madregil, con un chapo de media vara de alto embutido hasta las orejas y arrastrando el descomunal espadón. Luego declamó con voz tonante unas cuantas tiradas de versos heroicos no sé si suyos o ajenos y bajó en medio de las entusiastas aclamaciones de su auditorio...” (Sequeira, 1965: 325).

¹ Universidad Complutense de Madrid.

E-mail: amejias@ucm.es

² Universidad Complutense de Madrid.

E-mail: cbravoro@ucm.es

En *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* comenta que entre los primeros libros que lee hay un tomo de comedias clásicas españolas (Darío, 2010: 22).

Lamb (1967:18-19) señala que entre los años 1884 y 1886, Darío se preocupaba mucho por el teatro; lee los clásicos españoles en la Biblioteca Nacional de Nicaragua, y escribe un estudio sobre Calderón, al que considera un verdadero genio, y *La vida es sueño* “la más brillante estrella en la constelación brotada de un numen”. Se hace amigo del director y actor de una compañía española que visitaba Managua, Pepe Blen, que le anima para que escriba teatro y al que dedica un juguete cómico que pondría en escena en Managua y que se llamó “Cada Oveja...” (Lamb, 1967: 19-20). Esta zarzuela se califica como “una piececita llena de armoniosos versos, de chistes innumerables, aunque algunos de ellos de muy mal gusto” (Lamb, 19) y también se insiste en que Darío con más conocimiento de la escena podría escribir una comedia de costumbres. Entre 1889 y 1890 durante su estancia en El Salvador, además de dedicarse a la crítica teatral en el periódico que dirigía, *La Unión*, podría haber escrito una obra de teatro, *Manuel Acuña*, basada en la muerte del poeta.

Gutiérrez Nájera en su sección *Teatro* describe los versos que Darío escribió para el actor López Ochoa y anuncia que la compañía de Luisa Martínez Casado prepara una obra de Rubén Darío en beneficio de dicho actor, sin embargo, esta obra no ha sido localizada hasta el momento.

En 1912, época en que dirige la revista *Mundial*, se publica en *la Nación* una noticia en la que se dice que Darío iba a escribir un poema dramático para la actriz española Doña Rosario Pino y que se iba a llamar: “La princesa está triste”, sin embargo, no se tienen más noticias de esta pieza.

A pesar de los intentos de Darío de ser autor dramático, hasta el momento no ha aparecido pieza dramática alguna, así que tenemos que remitirnos a su otra vocación teatral, la de crítico. Esta andadura comienza en Santiago de Chile cuando en 1886 escribe las crónicas teatrales de las temporadas artísticas para el periódico *La época*. Destacan entonces la serie *Teatros*, artículos sin firmar en los que se centra en las representaciones de la famosa actriz francesa Sara Bernhardt. Darío no sólo muestra en ellos su perspicacia como crítico, sino que también da a conocer su visión sobre el teatro modernista. Así cuando la Bernhardt representa *Hernani*, Darío se fija en su declamación, el tono de su voz, sus gestos y movimientos. Incluso llega a escribir un poema dedicado a la actriz, que apareció en *La época* el 17 de octubre de 1886 y que titula Sarah, en el que señala su capacidad musical y expresiva:

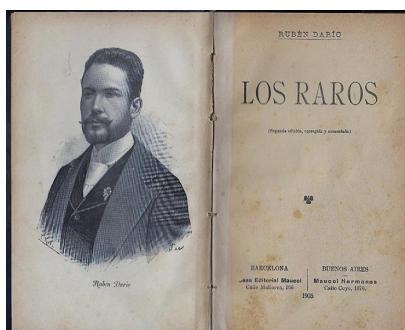


Una voz de blando tono,
 un cuerpo de sensitiva;
 algo como una arpa viva
 que da sonido temblando (Lamb, 1967: 23)

Utiliza otros apelativos para describirla en su artículo “El estreno de Sara Bernardt”: “la soberana absoluta del arte en su más alta significación: la vida real”.

A través de estas crónicas sobre las representaciones de la actriz en Chile (como *Hernani* de Victor Hugo, *La dama de las Camelias*, *Fedra*...) Darío ofrece un retrato de su universo modernista (su preocupación por dramas que evoquen la antigüedad clásica, el mundo dieciochesco, las atmósferas románticas; la fascinación por las escenografías que destaquen lo sensorial, lo cosmopolita; el ritmo, la música, el sonido, la armonía de la voz) en resumen, la teatralidad como concepto esencial para su estética modernista tanto en la poesía como en la prosa.

Su estancia en Argentina (1893-1898) va a proporcionar visiones teatrales especialmente significativas: críticas teatrales sobre actores como Antonio Vico y María Guerrero, pero sobre todo en uno de sus libros más emblemáticos: *Los raros*, publicado en 1896 en Buenos Aires, incluye un ensayo dedicado a Ibsen, en el que pone de manifiesto la esencia del dramaturgo y la visión teatral de Darío:



Y su progenie simbólica está animada de una vida maravillosa y elocuente. Sus personajes son seres que viven y se mueven y obran sobre la tierra en medio de la sociedad actual. Tienen la realidad de la existencia nuestra. Son nuestros vecinos, nuestros hermanos. A veces nos sorprende oír salir de sus bocas nuestros propios íntimos pensamientos. Y es que Ibsen es el hermano de Shakespeare. (Darío, 1950: 474)

Señala cómo “Ibsen es capaz de escrutar el enigma de la psique humana”, y lo compara con Shakespeare, y la exactitud de su técnica, capaz de unir acción y pensamiento. “Su gran virtud es su sinceridad, su nobleza y bondad, el ser un

luchador frente a la burguesía y la falsa justicia, pero también su ironía”.

Una de las etapas más prolíficas de Darío en cuanto a la visión del teatro tiene que ver con a su llegada a España en 1899 cuando trabaja como corresponsal del periódico *La Nación* de Buenos Aires y envía cuatro crónicas mensuales



acerca de la situación de España tras ser derrotada por Estados Unidos en la guerra y haber perdido sus últimas colonias (Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam). Estas crónicas terminan recopilándose en un libro, que apareció en 1901, titulado *España Contemporánea. Crónicas y retratos literarios*.

Rubén Darío expresa en estas crónicas su amor por España, y su confianza en su recuperación, pero también se convierte en espectador audaz de la escena española. Toda la actividad teatral supone para él un termostato para la vida cultural del país.

Su primer contacto con el teatro en España se produce en Barcelona en el famoso café *Les Quatre Gats* y a través de un espectáculo de títeres:

Y como era día de marionetas, se me invitó a ver el espectáculo. Los Cuatro Gatos son algo así como un remedo del Chat Noir de París, con Per Romeu por Salis, un Salis silencioso, un gentilhomme *cabaretier* que creo que es pintor de cierto fuste, pero que no se señala por su sonoridad. Amable, él fue quien me condujo a la salita de representación. En ella no cabrán más de cien personas; decóranla carteles, dibujos a la pluma, sepias, impresiones, apuntes y cuadros también completos, de los jóvenes y nuevos pintores barceloneses, sobresaliendo entre ellos los que llevan la firma del maestro Rusiñol. Los títeres son algo así como los que en un tiempo atrajeron la curiosidad de París con misterios de Bouchor, piecitas de Richepin y de otros. Para semejantes actores de madera compuso Maeterlinck sus más hermosos dramas de profundidad y de ensueño. Allí en los Cuatro Gatos no están mal manejados. Llegué cuando la representación estaba comenzada. En el local, casi lleno, resaltaba la nota graciosa de varias señoritas, intelectuales según se me dijo, pero que no eran ni Botticelli ni Aubrey Breardsley, ni el peinado ni el traje enarbolaban lo snob. Abundaban los tipos de artistas del Boul Miché; jóvenes melencólicos, corbatas mil ochocientos treinta, y otras corbatas. Los *bocks* circulaban, al chillar la vocecilla de los títeres. Naturalmente, los títeres de los Quatre Gats hablan en catalán, y apenas me pude dar cuenta de lo que se trataba en la escena. Era una pieza de argumento local, que debe de haber sido muy graciosa, cuando la gente reía tanto. Yo no pude entender sino que a uno de los personajes le llovían palos, como en Molière; y que la milicia no estaba muy bien tratada. Las decoraciones son verdaderos cuadritos; y se ve que quienes han organizado el teatro diminuto lo han hecho con amor y cuidado. (Darío, 1950:37-39)



Como se puede observar por estos comentarios, Rubén Darío describe el espectáculo y sobre todo, el ambiente que se respira en este café al que compara con los de París, y hace una valoración interesante sobre los títeres a los que da suma importancia al comentar que “Maeterlinck compuso para ellos dramas de profundidad y ensueños”.

En sus crónicas teatrales Darío critica profundamente la decadencia de la cultura española, el teatro que se hace en Madrid, espejo de la sociedad española, en la que predomina el gusto por el género chico y las coristas, mientras que el teatro Español, en el que actuaba la actriz María Guerrero, estaba prácticamente vacío:



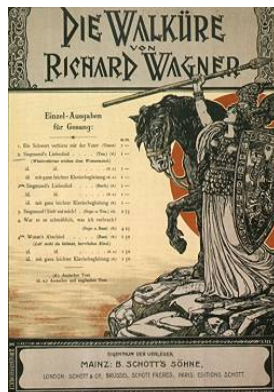
... el oráculo de la ciencia se encierra en urnas como el comodín periodístico del señor Echegaray, el teatro que llaman chico atrae a las gentes con la representación de la vida chulesca y desastrada de los barrios bajos, mientras en el clásico Español, en las noches en que he asistido, María Guerrero representaba ante concurrencia escasísima, y eso que el paseo por Europa y sobre todo el beso de París, le han puesto un brillo nuevo en sus laureles de oro; la nobleza... La otra noche, en un café-concert que se ha abierto recientemente y con un éxito que no se sospechaba, me han señalado en un palco a gastados y encanecidos grandes de España que se entretenían con la Rosario Guerrero, esa bailarina linda que ha regocijado a París después de la bella Otero; soy frecuentador de nuestro Casino de Buenos Aires y no me precio de pacato; pero el espectáculo de esos alegres marqueses de Windsor, aficionados tan vistosamente

a suripantas y señoritas locas de su cuerpo, me pareció propio para evocar un parlamento de Ruy Gómez de Silva, delante de los retratos, en bravos alejandrinos de Hugo, o una incisión gráfica de Forain con sus incomparables pimientas de filosofía. ... no hay sino la literatura de mesa de café, la mordida al compañero, el anhelo de la peseta del teatro por horas, o de la colaboración en tales o cuales hojas que pagan regularmente; una producción enclenque y falsa, desconocimiento del progreso mental del mundo, iconoclasticismo infundado o ingenuidad. (Darío, 1950: 44-46)

En *Notas teatrales* que publica dentro de este libro, Darío se centra específicamente en la crítica de los espectáculos teatrales que tienen lugar en Madrid.

En primer lugar, hace una referencia al estreno de la ópera *La Walkiria* de Wagner en el Teatro Real:

La impresión dominadora que me ha producido la estupenda obra de Wagner, es de aquellas fascinaciones de arte que eternamente nos duran. El día está un tanto escandinavo: a través de los vidrios del balcón veo caer tenaz y triste la nieve. Es, pues, a propósito el momento para hablaros del estreno de la ópera del Wotan de la música. Mirad primero del palco escénico al público: es noche de gran pompa; el deslumbramiento es semejante al de la sala de nuestra Ópera una noche de 9 de julio o de 25 de mayo. (Darío, 1950:53)



Considera que Madrid es una capital de grandes gustos musicales gracias a que tiene en el Teatro Real su gran centro artístico. Fascinado por la ópera *Walkiria* la considera una obra sublime pues provoca al espectador una revelación armoniosa:

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 a cualquier gran centro lírico. No es sino de entusiasmo la impresión que han llevado últimamente Saint-Saëns y Lamoureux. Pero ¿y *La Walkiria*? La sala se dejó subyugar por la potencia

sublime, desde los compases directores de la introducción, corta y llena de magnificencia, y las primeras frases de Siegrnund -desgraciada y necesariamente traducido en Segismundo- hasta el momento final en que al golpe de la lanza brota el misterioso fuego, todo fué como el paso de un vasto huracán de mágicos números, de cadencias únicas, de revelaciones armoniosas... (Darío, 1950: 56)



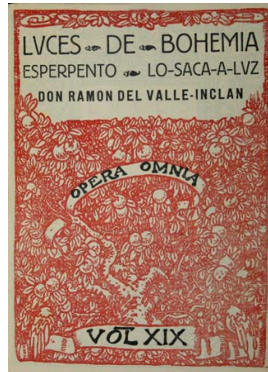
La segunda obra que comenta Darío es *Los reyes en el destierro* de Alphonse Daudet en versión de Alejandro Sawa, al que reprocha que no le haya enviado una escena de su obra que le había prometido:

En la Comedia, 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 provecho, Alejandro Sawa. 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” (Darío, 1950:57).

Valle-Inclán, años más tarde, escribirá una carta a Darío hablándole de la muerte de Alejandro Sawa y, en *Lucas de Bohemia*, ficcionaliza a Rubén Darlo (Escena IX: Esta transcurre en el Café Colón. Hay ambiente burgués. Aquí se produce el encuentro con Rubén Darlo y el recuerdo de la vida bohemia en París, además de las alucinaciones de Max sobre París. Se nos refleja el contraste Café-Taberna):

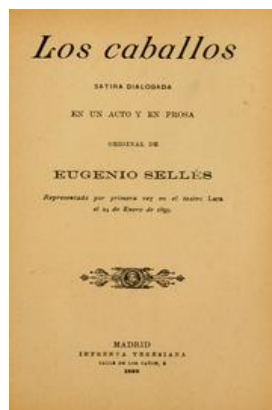
Querido Darío: Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada, usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer. Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones. El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban la colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal* le

volvieron loco en sus últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso.
(doc. 2036)



También reseña la obra *Los Caballos* de Eugenio Sellés en el teatro *Lara*, al que alaba dentro de un panorama teatral que considera dominado por un género chico del que no tiene buen concepto intelectual, sin embargo, no lo considera un autor semejante a sus coetáneos europeos o estadounidenses:

A Sellés sí le he visto, un día después del estreno *Los caballos*. Es personal y literariamente muy simpático, y pongo el vulgar adjetivo porque así se comprenderá mayormente. Este académico de la Española es, sin duda alguna, el más juvenil de los inmortales; Y he aquí que en un teatro de arte chico, de chulerías y cosas de esa guisa, se presenta Selles 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. (Darío, 1950:58)



El 28 de enero de 1899 escribe para el semanario que dirige Benavente, *La vida literaria*, un poema que prelude el estreno de *Cyrano* de Bergerac y un prólogo "Melancólica sinfonía" al teatro de ensueño de Gregorio Martínez Sierra.

En el poema al estreno de *Cyrano* hay que destacar sin duda como Darío desliza

sus ideas sobre el Arte Modernista: “Es el Arte / el que vence el espacio y el tiempo: su estandarte, / pueblos, es del espíritu el azul oriflama” (Darío, 61).



El 2 de febrero de 1899 Darío hace una crítica sobre la obra de Rostand que se estrenó en el teatro español de Madrid y que titula *Cyrano en Casa de Lope*, en la que describe el éxito de esta magnífica obra:

En efecto, como os lo había anunciado, “Cyrano está en su casa”. Ha llegado a España con muy buen pie y mediante los ocho o diez mil francos que, según tengo entendido, recibió de antemano el excelente poeta Rostand. El triunfo ha sido sonoro: y nariz por nariz, la de Díaz de Mendoza, en Madrid, ha valido lo que la de Coquelin en París. ...La comedia heroica de Rostand, por otra parte, no es otra cosa que una obra de capa y espada de la más buena cepa española, como me lo hiciese notar al llegar el libro del *Cyrano* a Buenos Aires, un culto y sagaz compañero. Es una comedia de capa y espada que ha podido escucharse en el modernizado Corral de la Pacheca, como si fuese obra legítima de cualquier resucitado, porque los actuales, con las excepciones que sabéis, no encuentran mejor ni más provechosa fuente que las hazañas, hechos y gestos del chulo, ese «compadrito» madrileño. El éxito, pues, ha sido absoluto. La noche del estreno estaba en el Español el todo Madrid de las letras, y la belleza social tenía soberbia representación. *Cyrano de Bergerac* le gustó mucho al público anoche. Es obra de dinero, como se dice en la jerga teatral. Melodrama para la exportación a Buenos Aires, Chile, Bolivia, y allí alborotará. ¿Cómo no? Lo encontrarán lindo y el estilo parecerá de perlas. (Darío, 62)

Pero a continuación señala la estrechez intelectual de Madrid y pone en tela de juicio que se invite a tanta gente a un ensayo general:

No os supongáis que se trate de algo semejante a una «primera» de la *Comédie Française*; aquí no existe aristocracia literaria; todo va revuelto y el veterano de la gloria castellana se codea con el tipo interlope que han bautizado con el extraño nombre de Currinche. (Darío, 63)



Con motivo de haber invitado Fernando Mendoza a los ensayos, y sobre todo al ensayo general, a personas extrañas al teatro, decía con loable franqueza:

Allá en París se invita en tales casos a la Prensa, a los autores dramáticos, novelistas, críticos, académicos, actrices vacantes, personalidades del gran mundo... En una ciudad de dos millones de habitantes, donde nadie tiene por qué combatir una obra, se puede invitar a mil espectadores que van sin prevenciones, ni envidias, ni espíritu de concurrencia, a presenciar un ensayo general; y a la crítica para que pueda con tiempo estudiar la obra y dar cuenta de ella dos días después, cuando ya el público de pago la haya visto; y un ensayo general es una especie de consagración del drama o comedia que el público irá a ver confiado en la nota, siempre benévola para el autor reputado, que la Prensa seguramente dará. ¿Pero aquí? Aquí, en esta cabeza de partido de Europa que se llama Madrid, y en la que todos nos conocemos, nos abrazamos y nos odiamos... aquí, donde hay un estado constante de celos y de envidias y de pequeñeces inevitable en el estrecho medioambiente en que vivimos; aquí, donde toda la vida literaria está circunscrita a la Carrera de San Jerónimo a calle del Príncipe... aquí, en fin, donde las Empresas viven de diez docenas de familias ricas y de doscientos espectadores pobres, de los cuales la mitad son autores rencorosos o Empresas rivales. (Darío, 63)

Estos textos son mucho más que una crítica teatral. Darío descubre la pacatería y pobreza de la sociedad española a través del análisis de la asistencia a los espectáculos y en este caso a un ensayo general. Describe el carácter español, su condición envidiosa y pueblerina, que convierte a Madrid en una capital europea intelectualmente disminuida. Entiende el teatro no sólo como hecho artístico, sino como pulso vital de una sociedad. Une teatro con polis, como se hacía en la Antigua Grecia. En sus crónicas teatrales Darío atiende a un aspecto primordial: el espectador, ¿Quién acude al teatro? Y ¿Cuál es su actitud?, por esa razón, le interesa tanto señalar si siguen la moda o no, cómo van vestidos, pues resulta una muestra de aceptación o no de las nuevas tendencias europeas. Por otra parte, se fija mucho en la recepción de la obra, ¿Cuándo se llenan los teatros? Evidentemente es la aristocracia y la alta burguesía la que puede permitirse asistir a las representaciones, sin embargo, también ellos

carecen de cultura teatral, prefieren el género chico -al que Darío identifica con lo zafio y popular- e incluso a las coristas chabacanas en vez de a las grandes protagonistas del drama, como la actriz María Guerrero. Sin duda, el gusto parisino parece encauzar la visión de Darío, sólo alaba a un autor que sigue los pasos del Simbolismo como Benavente, pero también es verdad que intenta por todos los medios salvar algunos espectáculos, sobre todo, aquellos que permiten mostrar el auténtico espíritu hispánico, presta mucha atención a la puesta en escena de *Cyrano* que identifica, sin duda, con Lope y la Comedia de Capa y espada.

Uno de los ensayos de Darío que mejor refleja su opinión sobre el teatro que se hace en España es *Alrededor del Teatro*, publicado en junio de 1899. En este texto comenta la escasa actividad teatral en Madrid, sobre todo en verano, que es sustituido por la música, pero también reconoce que en los últimos años se ha intentado renovar el ambiente teatral español y sobre todo sacar la atención del mundo de las chulapas y los chulos. Señala la aparición de teatro extranjero, traducciones y sobre todo, artistas europeos de renombre como Minuto-italiano de Rosario de Santa Fe. Durante el invierno funcionan sólo dos teatros regularmente, el Español dirigido por María Guerrero y su marido y la Comedia, cuyo director era Emilio Thuillier. La Zarzuela y el Apolo serían los teatros dedicados al Género Chico. Para Darío la situación del teatro en Madrid es grave y caduca:



Muerto Feliú y Godina, Echegaray gastado, Galdós desanimado, Guimerá buscando el éxito productivo, Benavente piensa en una obra ligera, puramente cómica. Blasco de socialista cristiano y la crítica ilustrada con perdón del señor Canals y del crítico de la Ilustración sin hacer nada aún. Los jóvenes encuentran mejor traducir y así están las máscaras del teatro que fue en un tiempo el primero del mundo. (Darío, 220)



Resulta curiosa la crítica que hace de las representaciones de Don Juan Tenorio y Hamlet en noviembre de 1899, en la que destaca la actuación de Sarah Bernhardt como Hamlet y en francés, fijándose especialmente en la actuación de la actriz.

Siguiendo la senda de las preferencias teatrales de Darío hay un autor que va a aparecer

tanto en las *Semblanzas españolas* como en *Cabezas*, se trata de Jacinto Benavente, sin duda, el autor español representa el modelo teatral que más se ajusta a la estética modernista. Por una parte, por la creación de una estética de ensoñación, llena de poesía ritmos y cadencias, por otra parte, por la crítica a la sociedad burguesa y la defensa del arte por el arte. En palabras de Darío “Benavente se ha dedicado especialmente al teatro, y ha impuesto su lección objetiva de belleza a la generalidad



desconcertada”.

Para terminar con el recorrido que hace Rubén Darío por la escena española nos fijaremos en su libro *Cabezas* publicado en Madrid en 1916 en el que realiza retratos de algunos de los escritores que más admira y entre ellos de nuevo se encuentra Jacinto Benavente, al que alaba por su talento poético y de nuevo por acercarse a los clásicos, como Lope o Calderón pero en un etilo modernizado:

...aunque Benavente sea un autor de élite, su nombre es famoso en todas partes en donde se habla nuestro idioma, y aun en otras. Benavente representa para España lo que un Capus o un Bernstein para Francia, o mejor lo que un Bernard Shaw para Inglaterra. Y aun, en condiciones especiales, es el único que haya logrado dar verdadero brillo y resonancia a las Máscaras castellanas. Poco avisados los que le juzgan con el oído puesto al Boulevard. El mundo en que se mueven sus tipos, en la mayor parte de sus comedias, es ese mundo universal que tiene por norma, desde luego, más o menos aplicada a sus medios respectivos, la vida parisiense; y si no, fijaos en las escenas de los comediógrafos italianos del día. Ese mundo es *le monde*. Mas los personajes benaventinos que se mueven y expresan en el ambiente de Madrid son de la legítima descendencia clásica; y sus diálogos, chispeantes del ingenio que les presta su creador, no son sino los antiguos discreteos de Calderón o Lope, modernizados...



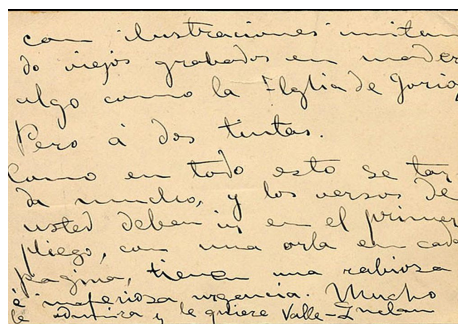
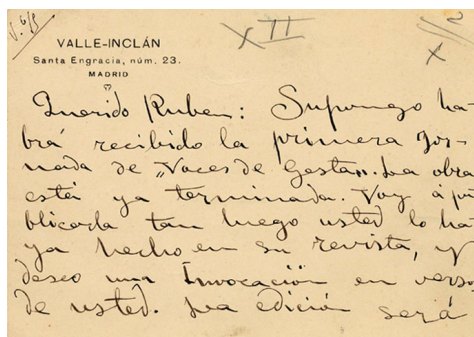
Ni tan sólo en lo cotidiano social y de lo mundano inmediato ha de entretenerse este cultivador de agudas y frívolas filosofías. De cuando en cuando le veréis salir con su cara de Shakespeare -pues es harto semejante a algunos retratos del gran Will- impregnado de esencias hamletianas, o húmedo de los rocíos de las florestas por donde vayan las Rosalindas, las Perditas y las Cordelias. A pesar de su fama de amargor, confiaos en él. Hay entre sus macizos de floridas espinas muy exquisitos de miel, mucho consuelo humano, mucha ternura compensadora de desesperanza. Entrad en su teatro de ensueño y en su teatro de bondad. Dejaos llevar por la mano que sabe apartar los ramajes hostiles. El os hará el regalo de la poética dulzura, del rayo de luna, del canto cristalino del ruiseñor; y como es conveniente, a su tiempo, en el instante preciso, os hará una pirueta; y le daréis las gracias por el palmo de narices con que, os gratifique. ...El verdadero poder de Benavente consiste en que es un poeta, en que posee la intra y supervisión del poeta, y en que todo a lo que toca le comunica la virtud mágica de su secreto. Su inquietud viene de la intensa vibración de su espíritu. Estará en la soledad consigo mismo. Irá a pasar sus horas con sus amigos los poetas. Luego -no lo dudéis-, tras alguna cabriola, entrará a la casa del Diccionario para hablar con las momias. Y las dejará aún más estupefactas. (Darío, 960-961)

En las *Semblanzas españolas* también se refiere al teatro del catalán Ignacio Iglesias en París y disfruta con los Hermanos Álvarez Quintero por tratarse de los creadores del sainete popular muy aplaudido también en América. Por último, se

refiere a Gregorio Martínez Sierra y su capacidad para provocar el ensueño.

También podemos ver en último lugar, la carta que Valle-Inclán escribió a Rubén Darío con motivo de la publicación de su obra, *Cantares de Gesta*, despidiéndose Valle-Inclán de una manera muy afectuosa:

A pesar de la admiración que le une al autor apenas comenta sus *Comedias bárbaras* aunque resalta el carácter mágico y a la vez profundamente español de su obra.



Darío a través de sus crónicas teatrales construye una poética propia para acercarse al mundo teatral, incluso pudo atreverse a escribir algunas obras; pero realmente podemos llegar a algunas hipótesis sobre su concepto del teatro cuando conocemos los autores a los que admira y observamos los elementos que enfatiza al enfrentarse a una representación escénica:

Darío busca en el teatro una manifestación suprema del Arte, lo equipara a la poesía como haría Victor Hugo, poesía y teatro se unen en un universo único marcado por la Estética Modernista. Se fija sobre todo en la escenografía y la representación como un arte total; pues en este proceso se crea una atmósfera de ensoñación o bien, se muestra una realidad para criticarla. Los actores son imprescindibles para dar verosimilitud a la acción, de ahí que admire tanto la verdad que emanan los gestos y la voz de Sarah Bernhardt. Necesita un teatro que muestre la sociedad de la época, lo popular, pero a la vez le interesa el teatro que bebe de la historia antigua, de la mitología. El escenario es un lugar ajeno a la realidad, un espacio en el que las artes se funden pero a la vez es el territorio de la ética y la sinceridad. Al igual que en la poesía, Darío aboga por la armonía visual y auditiva. La voz es el retrato del sentir, es la fuente de la verdad. La emoción, la angustia emana del timbre, el sonido, la música.

La belleza, armonía y poesía conforman el teatro que admira Darío y que encarna los valores del Modernismo.



Pero si no hemos podido localizar la obra que supuestamente escribió Darío, sí que tenemos la certeza de que su obra está impregnada de rasgos teatrales. De hecho, el estilo modernista que abandera incluye la teatralidad como esencia de su estilo; creando escenarios y atmósferas a través de los sonidos, los colores, la luz y la materia arquitectónica. Un ejemplo emblemático es “El coloquio de los

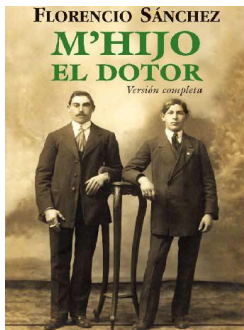
centauros”, plagado de imágenes visuales y de una atmósfera de sensualidad y voluptuosidad y el cuento “La pesadilla de Honorio”. En este relato se describe un desfile carnavalesco, de ojos, bocas y máscaras que ocultan rostros enigmáticos y nos acercan a una visión simbólica y muy teatral del escenario caótico y febril de las ciudades a principios del siglo XX.

Darío en sus crónicas teatrales desvela su predilección por una estética realista y cosmopolita que sepa reflejar el espíritu de “los nuevos tiempos” pero que a la vez utilice la poesía, la música y el color para reflejar ambientes urbanos, de ahí que admire el teatro de Benavente, pero también se sienta atraído por los impulsos oníricos y las atmósferas esperpénticas de Valle-Inclán.

¿Podemos decir entonces que el gran maestro Darío va forjando un itinerario para el teatro modernista en Hispanoamérica? Guillermo Schmidhuber afirma:

No existió un teatro modernista dentro del movimiento de este nombre en Hispanoamérica. Los dramaturgos y el público decidieron en aquellos años mirar al pasado y llevar a la escena el longevo romanticismo y el fácil costumbrismo.

También sostiene que el teatro se quedó rezagado frente al modernismo que se cultivó tanto en la poesía como en el teatro. La incógnita es si existe un teatro modernista o no. En nuestra opinión, la crítica se ha centrado casi exclusivamente en el estudio de la poesía y la narrativa y ha obviado una indagación profunda en este género. Es una realidad que autores considerados modernistas como José Martí, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Amado Nervo fueron coetáneos del movimiento modernista; pero ¿hicieron un teatro modernista? Dado el reducido espacio para exponer esta teoría, pues tendríamos que analizar cada autor en particular, la desarrollaremos en posteriores investigaciones. Sin embargo, en nuestra opinión, muchas de las obras que escriben estos autores, reflejan el espíritu modernista y su interés por esa “poética de bazar”, que diría Saúl Yurkiévich, ya que recogen temas históricos, como en el caso de *Abdala*



(1869) de José Martí, o *Patria y Libertad*. *Drama Indio* del mismo autor. O se preocupan por lo onírico, lo misterioso y simbólico como en el *Lunario sentimental* de Lugones o *La adúltera* (1872) de Martí o *El último capítulo* de Othón en el que Cervantes de nuevo vuelve a escena para escribir el último capítulo del Quijote; así como por la presencia de la música y lo popular en zarzuelas como *Consuelo* de Nervo. Sin duda, la poesía y la narrativa modernistas hispanoamericanas crearon una escuela que conformó la presencia de las letras hispanoamericanas en América, pero el teatro que se hizo en la época del Modernismo también cumplió con uno de los grandes objetivos de la estética modernista: abrir el horizonte de Hispanoamérica a nuevos territorios y esto lo podemos comprobar en autores como Florencio Sánchez (1875-1910), coetáneo del Modernismo que supo impregnar a su teatro el espíritu crítico de Martí y recuperar la esencia popular y la reflexión sobre la sociedad que tanto interesaba a Darío.



Referencias bibliográficas

- Darío, Rubén, “Ibsen”, en *Los raros. Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- “En Barcelona”, en *España Contemporánea*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- “Notas teatrales”, en *España Contemporánea*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- “Cyrano en casa de Lope”, en *España Contemporánea*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- “Alrededor del teatro”, en *España Contemporánea*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- “Semblanzas españoles”, en *Semblanzas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- “Cabezas”, en *Pensadores y artistas*. Madrid: Afrodisio Aguado., 1950
- La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. México: La Guillotina, 2010.
- Lamb, Ruth S., “Darío el poeta en el teatro”, *Latin American Theatre Review*, Fall (1967), pp. 18-26.
- Schmidhuber, Guillermo, “El modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión” [s.f.], en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana>
- Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío, criollo en el Salvador, segunda estada o atalaya de su revolución poética*. Nicaragua: Editorial Hospicio, 1965.