

## *Rubén Darío y Madrid*

En el artículo «La joven literatura», recogido en *España contemporánea* (1901), comentó Rubén Darío a sus lectores de *La Nación* la obra y persona del periodista Ricardo Fuente, director de *El País*, cuyo libro *De un periodista* le arrancó esta secreta confesión: «hay (en él R. G. G.) la manifestación de la contextura de un artista; la fuga contenida de un amante del estilo que atan las usanzas de la limitación del diario; las explosiones ideales o sentimentales sujetas por la línea señalada, o la hora de la Prensa, la preferencia al telegrama, la tiranía de la información. ¿Qué periodista no sabe de esto?». Darío, quien en otro artículo se había llamado «el judío errante de *La Nación*», expresa indirectamente las limitaciones a que está sometido en su segundo encuentro con Madrid por la «tiranía de la información». Un mes después de la publicación de su último artículo sobre Madrid, esto es, en mayo de 1900, escribió Darío un artículo sobre una exposición de pintura en el Gran Palacio de París, en el que comunica a sus lectores de *La Nación* la última impresión que dejó en él esa visita. Repite la queja de la tiranía de la información, sobre la «fuga... de un amante del estilo» y sobre las «explosiones ideales o sentimentales» y precisa: «Así apuntáis, informáis, vais de un punto al otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una piedra; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario». Obra de amor perdida, escrita además sin la libertad del artista que quiere gozar y contemplar. ¿Determinó el público lector de *La Nación* lo que Darío debería ver? Aunque Darío advierte que «*La Nación* me ha enviado a Madrid a que diga la verdad» y que «no he de decir sino lo que en realidad observe y sienta», no cabe duda de que la información de lo que él vio en Madrid no estaba exenta de lo que

él sentía como corresponsal del diario argentino. El artículo sobre «Libreros y editores», en el que asegura que «en Madrid no existe ninguna casa comparable a la de Peuser, en Buenos Aires», concluye con un llamado optimista: «Allí entre nosotros solemos quejarnos. Yo ya no me quejo. Aguardaremos nuestro otoño. ¡Oh! argentinos, creed y esperad en ese gran Buenos Aires». Después de lo que Darío ha visto en Madrid (cabe traducir más claramente la clara conclusión), los argentinos ya no deben quejarse de la difusión del libro en su patria, pese a que, párrafos antes, Darío había culpado a los libreros argentinos y españoles de la defectuosa difusión del libro. Estas comprobaciones no merman el valor de las crónicas de *España contemporánea*, ni pretenden insinuar una actitud oportunista de Darío. Sólo ponen de presente un condicionamiento esencial de las crónicas de Darío sobre Madrid que forma parte inevitable del proceso de profesionalización del escritor en los países de lengua española, de su sometimiento a la ley de oferta y demanda, sin el cual la existencia del escritor resultaría incompatible con las exigencias de «profesionalización» estética, es decir, de rigurosidad y de cálculo en la elaboración poética que postulaba el Modernismo. Darío tuvo conciencia del valor económico de esta profesionalización, y en un artículo de *Mundo adelante* sobre «La enfermedad del diario» se quejaba de que un «artículo de crítica seria, de trabajo mental, de reflexión se paga lo mismo que un mal trabajo», aunque al literato debe pagarse por calidad, al periodista por cantidad. Pese a esta conciencia, Darío buscó una conciliación entre la información cuantitativa y el trabajo mental, de reflexión. Esta conciliación le impidió a Darío escribir un «libro de viaje» semejante al modelo de este género, el *Viaje a Italia* (1816-17), de Goethe, con el que, empero, tiene semejanzas. Es decir, le impidió desarrollar plenamente el rico núcleo de percepción y penetración que se divisa en muchas de sus páginas. El libro no es, como suele asegurarse, un vasto panorama o retablo histórico de la España finisecular. Se echan de menos, por ejemplo, páginas sobre la situación social de las masas trabajadoras. El libro es, en cambio, un testimonio de la apropiación de Madrid, en el sentido de que al acercarse a los aspectos que le llaman la atención va haciéndose ciudadano de Madrid y al mismo tiempo crea el Madrid del que es ciudadano. En su libro *Cinco escritores y su Madrid* (1978) Mario Parajón titula el capítulo, visiblemente burlón, sobre Darío: «El Madrid del hispanoamericano». ¿Hubiera merecido igual calificación el Madrid de Alfonso Reyes? Posiblemente no, pues lo hispanoamericano que Parajón encuentra en Darío es el elogio de la mujer española, es decir, la vena erótica del cantor del Eros, que no se destaca en Reyes. Por otra parte, todo artista viajero crea su ciudad independientemente de su nacionalidad y cuando ésta prevalece en la forma de clichés, como los que alimentaron la imagen de España en Francia en el siglo pasado, la ciudad o el país

que se describe resulta un cómico homenaje a la buena voluntad o a la ingenuidad turística del visitante. Merimée obsequió a la Francia chauvinista la exótica *Carmen*; el conde báltico Keyserling encontró en Hispanoamérica un sedativo para su irracional aburrimiento de Europa y se regodeó, en sus *Meditaciones sudamericanas* (1932), en interpretaciones zoológicas y botánicas de la historia y de la sociedad hispanoamericanas. En los dos casos sí cabría hablar de la «España de un francés» o de la «Hispanoamérica de un conde báltico» o, para seguir la lógica de Parajón, de la «España o Hispanoamérica del europeo». Son visiones desde fuera y casi siempre desde un arriba provinciano. Ni Merimée ni Keyserling hubieran podido «apropiarse» de España e Hispanoamérica, no sólo por la perspectiva exótica, sino porque carecían de un puente variado para aproximarse a ellas. Una secular tradición europea había considerado al mundo hispánico como inferior; con razón o sin ella, esto impedía lo elemental para la «apropiación» o asimilación: el respeto lascasiano. Y consecuentemente, ese freno convertía el conocimiento de la lengua española, de sus grandezas, sus pobreza y su dinámica, en un medio simplemente auxiliar. Darío, en cambio, no tenía que superar esas barreras. Y tampoco las barreras artificiales entre España y América que habían erigido los españoles nuevos y viejos de uno y otro lado del mar de Colón. No traía ningún prejuicio. Por eso, el Madrid de Darío no es el «del hispanoamericano», sino el del hijo de las «inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda» y el del cosmopolita. Con esa conciencia, cuando estaba en camino por el mar, reflexionó: «De nuevo en marcha, y hacia el país maternal que el alma americana—americoespañola—ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo. Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida, tender a ella mucho más». El alma «americoespañola» es la fusión de lo viejo y lo nuevo, y no sólo porque España está herida y hay que tender a ella mucho más, sino por la fraternidad. Darío trae como presupuesto esencial de todo conocimiento, conquista y apropiación, lo que los estoicos llamaron *sympátheia*, es decir, la íntima relación de todas las partes, del todo entre sí, de modo que cuando se afecta a una parte, se afecta a las demás. La España herida es esa parte del todo «americoespañol» que se siente herido igualmente. No es, pues, compasión filial, sino participación íntima de la herida. Conocer a España en la situación límite de su humillación era percibir esa *sympátheia*, saberse miembro de la totalidad de las «inclitas razas ubérrimas», que Darío resume en la frase «espíritus fraternos» de la segunda línea de la «Salutación del optimista». Este verdadero himnico manifiesto e invitación a la unidad hispánica, lo leyó Darío en el Ateneo de Madrid, en 1905, es decir, cinco años después de haber concluido su misión de corresponsal de *La Nación* en Madrid. ¿Fue esta invitación resultado de su conquista

espiritual de Madrid? Como toda conquista amorosa, la de Madrid por Darío no excluyó el enfrentamiento celoso de los interlocutores, por así decir, en busca de reconocimiento. En la primera crónica con la que Darío presentó a Madrid a los suscriptores de *La Nación*, comprobó que «apartando a un grupo escasísimo de hombres como Valera y Castelar, se nos procuró ignorar lo más posible... y la culpa no fue del tiempo esta vez, sino de España». Este desinterés se convierte en desprecio o es concomitante de él. Pero cuando Darío tropieza con él, ya no reacciona como el que corteja sin primera fortuna. Con textos, descubre una doble moral. Cita en la crónica «Cyrano en casa de Lope», la crítica aniquilante de Eusebio Blasco al público chato madrileño que asistió a la representación de *Cyrano de Bergerac*, a la escenificación, a los actores y a Madrid mismo. Y se indigna ante la opinión de Blasco de que estos ripios, según Blasco, son objetos de exportación a «Buenos Aires, Chile, Bolivia», en donde se los encontrará muy *lindos*. El enamorado Darío no pudo percibir que el desprecio de Blasco por «Buenos Aires, Chile, Bolivia» era, en realidad, no un boomerang, sino un peculiar acto de solidaridad negativa: lo malo de Madrid es bueno para lo malo en Buenos Aires, Chile y Bolivia. La lógica de esta argumentación de enamorados reñidos era no sólo una lógica del corazón, sino, sobre todo, el presupuesto de toda comprensión. En su ensayo «Caminos de nuestra historia literaria» la formuló Pedro Henríquez Ureña con esta frase precisa: «... los españoles, para censurarnos, declaran que a ellos no nos parecemos en nada; para elogiarnos, declaran que nos confundimos con ellos». La observación de Darío sobre las dos caras de la opinión de Blasco expresó esa tensión y corroboró de manera más profunda lo que había dicho a sus lectores bonaerenses en la tercera crónica. Para poder decirles la verdad, «me informo por todas partes; ... voy a todos los lugares y paso una noche del “saloncillo” del Español a las reuniones semibarriolatinas de Fornos; en un mismo día he visto a un académico, a un militar llegado de Filipinas, a un actor, a Luis Taboada y a un torero. Y anoche, a última hora, he ido del Real al Musichall, y mis interlocutores han sido: el joven conde de O'Relly, Icaza (el diplomático escritor), Pepe Sabater, Pinedo y un joven *reporter*. Ya veis que estoy en mi Madrid». Su Madrid fue, preferentemente, el de los diplomáticos, el de la aristocracia, el del teatro, el del periodismo, el de la literatura y el del jardín en el que marchitaban los grandes, que habían sido laureles cuando lo había visitado muy pocos años antes, y en el que florecían las esperanzas que, en parte, había sembrado o que fomentaban sus postulados. Pero su Madrid no se redujo a esos escenarios, no fue, si cabe así decir, un Madrid costumbrista y castizo como el de Mesonero Romanos, ni tampoco el de «El castellano viejo» que satirizó Larra. Fue un Madrid retrasadamente cosmopolita en el sentido de que Darío lo midió de manera alusiva o expresa con París, la

«capital del siglo XIX» y con el Buenos Aires que, dieciséis años antes del segundo viaje de Darío a Madrid, había sido consagrado por Lucio V. López como *La gran aldea*, en la novela del mismo nombre y que había arrancado desesperanzas y críticas comprobaciones a Juan Agustín García en su libro magistral *La ciudad indiana*, aparecido el mismo año en el que Darío daba a conocer su Madrid a los lectores de *La Nación*. Juan Agustín García había diagnosticado a partir de la situación intelectual de Buenos Aires en 1900 lo que decenios más tarde se cumplió: un retorno al antiguo régimen. Pero el Buenos Aires con el que Darío compara a Madrid es subconscientemente el París que, como escribió dos años después de la crónica citada, es como «la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro» que «todo lo recibe». En ella caben el Fornos madrileño, cuyas reuniones se transforman en «semibarriolatinescas», y Manuel Bueno, el redactor de una columna del diario *El Globo*, quien después de haber vivido y trabajado en Buenos Aires es en Madrid «nota extemporánea y tan parisense que hay quienes le denuncien de afectación». Esta fusión de París y Buenos Aires en el subconsciente de Darío podría achacarse a su «galicismo mental», gracias al cual basta con que Bueno haya buscado mejor suerte en Buenos Aires para adquirir la finura del parisino. Sin embargo, si se comparan las crónicas de la *España contemporánea* con las que dedicó a París en *Peregrinaciones* (1901) y *La caravana pasa* (1903), es fácil comprobar que, pese a la expresa e himnica admiración por la «capital del siglo XIX», las reservas críticas y en ocasiones hasta burlonas frente a ella no son menores esencialmente que las que manifiesta ante Madrid. El esquema de percepción es el mismo: descripción admirativa y observación crítica. Esta actitud no se debe sólo al espíritu crítico e independiente de Darío, pero tampoco a la reacción de desencanto airado ante el «eurocentrismo» de un Blasco o de la hermética sociedad parisina que ignora a los escritores extranjeros, como lo apuntó en un artículo recogido en *Letras* (1911). La ambigüedad frente a París y a Madrid es igualmente la expresión de una experiencia, que un filólogo del corte de Sir Cecil M. Bowra hubiera atribuido al hecho de que Darío había nacido en Metapa, de que era hispanoamericano y, por lo tanto, fragmentariamente semicivilizado. La experiencia que condiciona la ambigüedad es la de la «gran ciudad», la de «cosmópolis». No fue Darío el único que la sufrió. Suscitado por las novelas de Zola y por su vida en Berlín, Georg Simmel la había analizado en su famoso ensayo «La gran ciudad y la vida de los nervios» que apareció en 1903, el año en el que Darío publicó sus artículos sobre París. Lo que Simmel analizó en ese ensayo no era nuevo. Desde mediados del siglo pasado lo había observado la sociología. Ferdinand Tönnies lo había descrito en su obra *Comunidad y sociedad* (1887), cuyo título resumía el fenómeno que inquietaba, esto es, el tránsito de una forma

espontánea, personal, rítmicamente regular de vida (la comunidad o vida en el campo y la aldea), a una forma racional, impersonal y de múltiple ritmo de las relaciones sociales, esto es, la sociedad o vida de gran ciudad. Nuevo en Simmel fue la especificación psicológica y sociológica de la sociedad o vida urbana, la creación del nuevo tipo social que él llamó el «tipo de las individualidades macrouurbanas». Este tipo se caracteriza por la *intensificación de la vida de los nervios*, que produce el veloz e incesante cambio de sensaciones exteriores e interiores exclusivo de la gran ciudad y que, consecuentemente, sustituye la regularidad del ritmo espontáneo y personal por la variabilidad y anonimidad de las impresiones veloces. Nuevo en Simmel era, además, la consecuencia que de ello sacó y que había fundamentado dos años antes en su *Filosofía del dinero*, esto es, la «alienación» del individuo macrourbano, cuyo soporte personal y espontáneo sucumbe a la velocidad de los cambios de sensaciones y a la anonimidad. En el ensayo de Simmel se presentaba latente y más claro que en Tönnies, una ambigüedad fundamental de grandes consecuencias políticas posteriores, la percepción del cambio producido por la realidad macrourbana, por la sociedad, para decirlo con Tönnies, provocó la nostalgia de la vida y el refugio comunitarios: del retorno al «terruño» glorificado de la creación de las relaciones personales y espontáneas de cuño patriarcal en «movimientos» organizados «celularmente», fueran de izquierda o de derecha. Darío no fue ajeno a esa corriente aluvial que inundó a toda Europa. A la ambigüedad propia del hispanoamericano, que encuentra un freno a las expectativas de su imagen de Europa en la realidad europea misma, se agregó en Darío su sensibilidad sismográfica que le permitió asimilar la laberíntica atmósfera del fin de siglo y la carga histórica que se transformaba en esa época. Él también sintió la nostalgia del pasado y del mundo íntegro y cordial de la forma georgica de vida que estaba hundiéndose, es decir, él compartió con poetas contemporáneos, como Rainer María Rilke, la aversión por la cosmópolis francesa, en especial, y por las grandes ciudades, en general. En uno de los *Apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910) contrapone Rilke los ruidos de la gran ciudad, del tranvía, de los automóviles, de la gente que pasa y sube la escalera, al ladrido de un perro y al canto de un gallo, que le producen alivio y bienestar sin límites. La presencia de la ciudad actual, industrializada y turbulenta es para Rilke una impertinencia. Darío, de nervios nada quebradizos como los de Rilke, tuvo una impresión semejante. En un artículo de *Peregrinaciones* (1901), titulado «El viejo París», observó la chocante impresión que causa la aparición en el escenario del viejo París, «de una levita, de unos prosaicos pantalones modernísimos y del odioso sombrero de copa, justicieramente bautizado *galera...*» y concluyó: «Si las cosas actuales anduvieran de otro modo, allí se debería entrar con traje antiguo y hablando en francés

arcaico». Tranvía, automóviles, levita y sombrero de copa o *galera* no eran cosas diferentes, sino requisitos y prendas simbólicos de la impertinencia moderna de la gran ciudad. Rilke había encontrado un refugio y un consuelo de ella en el ladrido de un perro y en un canto de gallo. Darío, quien cultivó la primera línea del «Art poétique» del «padre y maestro mágico, liróforo celeste» Verlaine, esto es, «de la musique avant toute chose», lo encontró un día de Carnaval de 1899 en Madrid. Había «venido a la Corte, con naranjas y claveles», es decir, de Valencia, y era una estudiantina. «Aún queda en esa juventud escolar un resto de las clásicas costumbres de sus semejantes medievales, un rayo de la alegría que sorbían con el vino los estudiantes de antaño, un buen ánimo goliardo, la frescura de una juventud que no empaña el aliento de las grandes capitales modernas». Aunque Darío comparó a Madrid con París y Buenos Aires, y aunque su percepción de la gran ciudad fue característica de la época, no lo hizo con la intención de equipararlas, sino de poner de relieve el talante provinciano de Madrid. En la crónica sobre Madrid informa a sus lectores de *La Nación* que «entre las cabezas dirigentes hay quienes reconocen y proclaman en alta voz que la causa principal de tanta decadencia y de tanta ruina estriba en el atraso general del pueblo español», y corrobora ese atraso con el hecho de que «el teatro que llaman chico atrae a las gentes con la representación de la vida chulesca y desastrada de los barrios bajos, mientras que en el clásico Español... 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». Vulgaridad, superficialidad y carencia de gusto y cultura son, pues, los resultados del «atraso general del pueblo español», que, por provinciano, no sabe apreciar el significado del «beso de París». No sólo eso, Darío, que no se precia de pacato, como lo subraya, presencié en un café-concert «el espectáculo de esos alegres marqueses de Windsor, aficionados tan vistosamente a las suripantas y señoritas locas de su cuerpo» que provocó su indignación. La nobleza, pues, que hubiera debido dar ejemplo de cultura, estaba vulgarmente corrompida. A ella dedicó una crónica, «La joven aristocracia», en la que después de comprobar que «en todas partes y por su propia culpa, la nobleza ha perdido terreno», cuenta hazañas de algunos jóvenes aristócratas madrileños que recuerdan las de Gonzalón de la Torre-Mellada y sus amigos de *La corte de los milagros* de Valle-Inclán. Se adelantó Darío a la crítica a la aristocracia española que hizo Ortega y Gasset en su *España invertebrada* (1921), ¿resumía una opinión general de la época de la decadencia? En la misma crónica, Darío acusó, si así cabe decir, a la nobleza francesa de que «en estos últimos tiempos ha dado tan poco edificantes espectáculos» y dedujo de ello que tal nobleza «constituye el más claro tipo de decadencia». Aunque provinciana, o quizá, por eso, Madrid compartía con París

una misma forma de decadencia. Pero no sólo con París, sino precisamente con Londres, la ciudad arquetípica de la nobleza arquetípica. Eric Hobsbawm apunta en su libro *The Age of Empire* (1987), que «de los 159 títulos nobiliarios creados en Gran Bretaña entre 1901 y 1920 (haciendo caso omiso de los concedidos a las fuerzas armadas), sesenta y seis fueron concedidos a hombres de negocios... treinta y cuatro a profesiones liberales, especialmente abogados y sólo veinte a hacendados». La nobleza perdió terreno no sólo político, sino moral: Sir Alfred Douglas y sus amigos, y el recién venido, tolerado y festejado por la nobleza, Oscar Wilde, no eran mejores que los «alegres marqueses de Windsor» y los «más claros tipos de decadencia» de Madrid y París. Lo que Darío observó en Madrid y en París, esto es, la decadencia de la nobleza, tenía un alcance sociológico mayor que el de la descomposición moral y social de un estrato social tradicionalmente directivo. Darío lo precisó en un artículo de *Opiniones* (1906), titulado «La evolución del rastacuerismo». Aparentemente polémico, el artículo se limita a poner un espejo a los europeos para que vean en ellos lo que reprochan a los hispanoamericanos. «Pues entonces que no se llame rastacuero al más estupendo de los hispanoamericanos, al célebre Guzmán Blanco, que era culto, hermoso, de puro tipo caucásico y que casó a una de sus hijas con el hijo del *arbiter elegantiarum* del segundo Imperio, M. de Morny». El sutil y cortante sarcasmo es el prólogo a una afirmación: «... el rastacuerismo no tiene nacionalidad, tiempo ni profesión». Rastacueros son «tipos singulares, cuyos nombres se olvidan, italianos, españoles, argentinos, peruanos, chilenos, mejicanos, bolivianos; cuatro caballos, título inesperado o desenterrado, pompa de encargo, propinas del chá, cuando no juego sospechoso; *sport* a la mala, matrimonio de agencia o intermediario, castillo súbito, relaciones comprometidas». Rastacueros son, en suma, los olvidables que sólo con subterfugios, dinero y pompa han comprado lo que no tienen. Son el resultado de la decadencia de la aristocracia y del ascenso inicial de la democracia que con dinero pretende llenar el vacío que deja la primera. Por otro lado, son el presupuesto sociológico de la figura del dandy, tal como lo definió Baudelaire en su muy citado ensayo «El pintor de la vida moderna»: «El dandismo aparece sobre todo en épocas transitorias en las que la democracia no es aún todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente tambaleante y envilecida. En el desorden de estas épocas, algunos hombres desclasados, asqueados, ociosos, pero ricos en fuerza originaria, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de destruir por cuanto estará basada en las facultades más preciosas, más indestructibles y en los dones celestiales que el trabajo y el dinero no pueden conferir. El dandismo es la última irrupción del heroísmo en las decadencias». El rastacuero es «El rey burgués» y el dandy es el poeta que, relegado, muere de frío



heroicamente. Darío dijo que el rastacuerismo no tiene límites cronológicos. El dandismo tampoco, y Baudelaire menciona a César, Catilina y Alcibiades como antepasados de esta «institución vaga». Pero esa atemporalidad de las dos figuras opuestas no contradice el hecho de que Baudelaire y Darío las sitúan como fenómenos específicos de su tiempo, porque esa atemporalidad es el marco de una «filosofía de la historia», a la que subyace la idea de la superioridad y eternidad del arte o, si se quiere, de la legitimidad histórica de esa eterna y heroica superioridad. La atemporalidad de estas dos figuras subraya la existencia de una hermandad. No de un tipo o arquetipo abstracto, sino de una genealogía peculiar, en la que los antepasados y los descendientes son hermanos, porque el lazo que los une no es el de la sangre, sino el de la actitud y conciencia de heroísmo y singularidad personal. Ese heroísmo y esa conciencia de singularidad echa de menos Darío en España en la crónica sobre «El modernismo». A sus lectores de *La Nación* les comunicó que «ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y sobre todo, el don de la voluntad». Citó una frase de Jacinto Octavio Picón quien le dijo: «Créame Usted, en España nos sobran talentos; lo que nos falta son voluntades y caracteres». No hay, pues, heroísmo. Y después de poner de presente la cofradía modernista hispanoamericana y de comprobar que cosa semejante falta en España dijo: «La única *brotherhood* que advierto es la de los caricaturistas; y si de músicas poéticas se trata, los únicos innovadores son —ciertamente— los risueños rimadores de los periódicos de caricaturas». El nombre inglés *brotherhood* es una referencia erudita a la llamada «Pre-Raphaelite Brotherhood» que fundaron, en 1848, Dante Gabriel Rossetti, E. Millais y Holman Hunt, con el propósito de liberar a las escuelas pictóricas inglesas de la influencia determinante de Rafael y de establecer como modelos a sus precursores como Giotto y Ghiberti. Para el caso de esa mención cabe observar que esa *hermandad* tenía inspiraciones religiosas seculares, es decir, de culto, y que se inscribía en una forma de ejercer el arte y de concebir al artista como una sociedad secreta. Uno de los fundadores de la *Brotherhood*, William Holman Hunt, recuerda que se adoptaron las siglas P. R. B. como insignia y que los miembros prometieron solemnemente mantener en secreto estricto su significado, previendo el peligro de ofender a los poderes reinantes. Esta forma de comunidad secreta tuvo su más sorprendente cristalización en el «Círculo de Stephan George». Darío sintió nostalgia por esta concepción que significaba en el fondo un deslinde entre el artista heroico, renovador y disciplinado, casi un monje, y la vulgaridad del público. Pero aunque un historiador de la literatura universal, Hans Eppelheimer, lo llamó «el Stephan George español», su desprecio del público no lo hubiera llevado a los excesos rituales de Stephan George. Por eso, encontró

ridículo el propósito de coronar a Campoamor, y sugiere que en vez de eso, sus lectores se imaginen que si en Madrid hubiera un Jardín de Luxemburgo, se le debería levantar una estatua, junto con Zorrilla y Núñez de Arce. Pero Darío tenía de común con Stephan George su conciencia de fundador y de conductor que sugiere con tacto cuando menciona a quienes han captado sus suscitaciones renovadoras como Juan Ramón Jiménez y con conciencia «americoespañola», cuando concluye su crónica sobre la representación de Cyrano de Bergerac con un apasionado párrafo en defensa del ideal, que es Don Quijote, contra el «espíritu sanchesco», que son el lastre y la causa de la decadencia española. El «ideal» es en esta repetición del topos cervantino lo que él postula y abandera, es el «azul», pero Darío ya se ha sumido en España e identifica su ideal con el que hará renacer «el viejo y simbólico león de los íberos». La ocasión del párrafo, esto es, la frase de Unamuno «muera Don Quijote», no relativiza el hecho de que esta identificación indirecta, pero clara, del ideal que postula Darío con la futura grandeza de España, no sólo se funda en lo que cabría llamar la «madriñización» de Darío («aquí... en donde todos nos conocemos, nos abrazamos y nos odiamos...» dice en la misma crónica). El artista heroico, el dandy, el eremita secreto, el que rechaza lo «sanchesco», el que postula y vive el ideal formula con ello indirecta, pero lógicamente, una política y una moral. La de Darío fue una moral y una política impracticable, no sólo porque sus perfiles eran tan vagos como tiene que ser un ideal, sino, sobre todo, porque era una política y una moral estética, es decir, se fundaba en una división social: los artistas y los hombres y mujeres de sensibilidad y el vulgo inculto. El mismo fundamento tuvo la política de Stephan George, más riguroso y consecuente en su ejecución dentro del Círculo, y más explícito en la formulación concreta: el poeta como conductor. Darío no sacó las consecuencias de esta política estética de el panesteticismo modernista. Manuel Díaz Rodríguez y José Asunción Silva las insinuaron en sus novelas *Ídolos rotos* (1901), y *De sobremesa* (1896), pero sin su conquista de Madrid y sin su identificación con España, no hubiera puesto de presente esa política y moral latentes en la concepción del artista como dandy y como miembro de una cofradía de hombres selectos. Madrid tuvo para Darío, entre otras, una doble función: amplió su horizonte modernista, es decir, desplegó las latencias de su postulado cosmopolita como la reacción ante la experiencia de la «gran ciudad» o la concepción de la sociedad como contraposición de «estetas» y vulgo, y afirmó su conciencia «americoespañola». Si la frase muy citada de las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* (1896), esto es «Abuelo (Cervantes) preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida de París» puede interpretarse, entre varias interpretaciones más, como una respuesta a la inquietud que motivó en Juan Valera la lectura de *Azul...*, es decir, al «galicismo mental», después de

su conquista de Madrid, la frase famosa, sin cambiar un palote, ya no dice lo mismo. «Mi esposa es de mi tierra, mi querida también» es el nuevo sentido que adquirió la frase. Ese nuevo sentido no excluyó la admiración por París, que era para él desde niño, como dice en su *Autobiografía* (1912), «como un paraíso en donde se respiraba la esencia de la felicidad sobre la tierra». Pero la tierra le deparó lo que no le había deparado París, y esa tierra era española, o más concretamente, madrileña: fue la mujer española, que como mujer, preciso es decirlo en esta época en la que ya no se dice que «viva la diferencia», es la sal de la tierra. Los libros clásicos de viaje como los de Georg Forster o los de Alejandro de Humboldt, o como el ya citado de Goethe, no dedicaron a la mujer una sola línea ni menos aún un elogio. Las páginas que Darío dedicó a París tienen referencias piadosas a las descendientes de Nana, quizá porque la imagen hispánica de París las consideraba como gaje esencial y seductor de la ciudad luz. Muy seguramente también porque Darío no tuvo acceso a la sociedad parisina en la que sobresalían las mujeres más elegantes del mundo. No es improbable que París fuera para Darío una ciudad con un tipo especial de mujeres cuya existencia sólo pudo comprobar de manera muy indirecta. París, observó Darío, es una ciudad sin niños o en la que se ven muy pocos niños. En Madrid, por el contrario, la mujer se destaca de tal manera que su sola presencia obligó a Darío a pasar por alto sus juicios negativos sobre la incapacidad del público teatral de concebir el arte. A propósito del estreno de la ópera *La Walkiria* de Wagner, en el Real, a quien Darío llama con ironía involuntaria el «Wottan de la música», pide a sus lectores de *La Nación* que se imaginen al público: «Los hermosos tipos españoles son de beldad famosa, y tan vario caudal de gracia y de maravilla plástica se aumenta y se ilumina con las constelaciones de la pedrería y la elegancia de los trajes. La española tiene su estilo de vestir, como la vienesa, la bonaerense, la neoyorkina; pero lo que en la una hace que porte un Paquin o un Worth con cierta suntuosidad un tanto abullonada, como inflada de valsés y en la argentina produce la confusión prodigiosa de la manera con la parisiense y en la otra pone una especie de matematicidad gimnástica, en estas damas hace que la elegancia francesa se mezcle en limitada parte con el aire nativo, y para mejor daros un idea de ciertos ejemplares soberanos, pongo por caso la marquesa de Alquibla —os digo que os imaginéis una maja de Goya vestida por Chaplin». En una de sus últimas crónicas, Darío repite la frase para subrayar su opinión de que la mujer española es única y para lamentar que la moda, especialmente la francesa, ha bastardeado «uno de los más bellos tipos que hayan halagado el arte». También la mujer española ha sufrido los embates de la decadencia. Darío llama a las mujeres que alaba «viva estatuaría humana». No es sólo una metáfora. Pues al lado del Madrid quevediano y de la aristocracia que prefigura *La corte de los*

*milagros* de Valle-Inclán, Darío se complace en presentar a sus lectores de *La Nación* un verdadero museo de revistas y editores, librerías y grupos o tertulias literarias. «Madrid es religiosamente incoloro», asegura, se divierte frívolamente y no sabe guardar el luto español: es, pues, un triste y a la vez variopinto mausoleo. En suma, es una gran ciudad, cuyos contrastes entre el vulgo y la aristocracia, entre la pobreza y la riqueza, entre el pueblo quevedesco y la alta clase social valle-inclanesca recuerda la Viena finisecular que Hermann Broch caracterizó en su ensayo sobre «Hofmansthal y su tiempo». En esta época, dice Broch «una de las más lamentables de la historia universal», cabe observar que «si alguna vez la pobreza fue cubierta por la riqueza, ello ocurrió aquí», es decir, en Viena. Lo que Darío reprochó a la aristocracia, a los políticos, a los periodistas en la época de la decadencia española ya había ocurrido o estaba ocurriendo en toda Europa. Broch no habló de decadencia, sino la caracterizó más precisamente como «el desmoronamiento de los valores». En este Madrid provinciano, pero, precisamente por eso, gran ciudad europea finisecular en el que, a diferencia de Viena para seguir con el paralelo, el sentimiento del desmoronamiento de los valores no tuvo el pathos que engendró a Freud ni la iracundia satírica que posibilitó a Karl Kraus, porque «aquí —como observó Darío— más que en ninguna parte, los duelos con pan —y toros!— son menos»; en este Madrid de la decadencia matizada por la frivolidad, no todo era quevedesco y valle-inclanesco. Darío recuerda, por ejemplo, una «reunión en casa de doña Emilia Pardo-Bazán» que lo sorprendió porque estaba dedicada en parte al proyecto de coronación de Campoamor, en parte a Darío mismo. Darío enumera los asistentes: el duque de Tetuán, José de Echegaray, el conde de las Navas, el académico Eugenio Sellés, el futuro inmortal Emilio Ferrari, el periodista francés René Halphen, dos o tres marqueses, dos hijas de doña Emilia, un tuerto de la dinastía bretoniana, es decir, Luis Taboada, Juan Valera, un pintor, etc. Hoy son muy pocos los que conocen los nombres de Eugenio Sellés y de Emilio Ferrari, y que el periodista francés se llamaba René Halphen puede parecer una tautología, pues, ¿qué cartesiano dejaría de llamarse René? La descripción que hace Darío tiene una sutil ironía, y es literaria, no sólo por el estilo y por el tema, sino, sobre todo, porque cuando un lector de hoy la lee no puede menos que imaginar que en aquel Madrid anfíbio, gran ciudad y provincia, que Darío comparó con París, ocurría lo que al mismo tiempo pudo haber ocurrido en Francia, de lo cual dio testimonio Jorge Luis Borges en su famosa narración «Pierre Menard, autor del *Quijote*». La baronesa de Bacourt era en Madrid la condesa de Pardo Bazán; el «llorado poeta» no había muerto, pero estaba al borde de la tumba y era don Ramón de Campoamor. Las diferencias entre lo que sucedió y lo que pudo haber sucedido son de color local. La semejanza de los dos acontecimientos no necesita

invocar la famosa opinión de Aristóteles, esto es, que la poesía es más significativa y filosófica, verdadera, que la historiografía, porque el Madrid al que se integró Darío es también un texto poético. En su libro sobre *La imagen de la ciudad en la literatura moderna* (1991), asegura Burton Pike que «no hay camino para experimentarla, de observarla o de escribir sobre la ciudad que no despierte fuertes sentimientos y vividas asociaciones. La ciudad siempre habla, y con muchas voces». Las voces de Madrid que percibió Darío formaron un contrapunto en el que la queja por la decadencia se va difuminando en una leve esperanza, en el que la realidad que clama parece el grito de un ahogado grotesco, de un convidado de piedra al que redime la presencia de la «mujer española», es decir, fue un Madrid con escenas reales que parecen una narración fantástico-grotesca, con rosas que se asemejan a un poema de enamorado. Detrás de «la mujer suavemente morena, de un moreno pálido, cara ovalada, cuello columbino, boca sensual y mirada concentradamente ardiente, cuerpo en que se ritman felinas ondulaciones», que vio Darío, se asoman rasgos de las mujeres de «Invernal» de *Azul...* y de «Íte misa est» de *Prosas profanas*. Detrás de los dos académicos centroamericanos correspondientes que eligieron los inmortales de la Real Academia Española emerge, como una inscripción, el último terceto de «Tant mieux» de *El canto errante*, que reza: «pues toda esa miseria transitoria / hace afirmar el paso a los Atlantes / cargados con el orbe de su gloria». El decurso del tiempo ha privado de realidad al Madrid que vivió Darío. Tal evidencia no convierte al testimonio de su experiencia con la gran ciudad provinciana en un simple documento histórico. Muchas de las figuras que poblaron el escenario del Madrid finisecular fueron ya justa o injustamente castigadas por el olvido de la posteridad. Para los «filólogos», esos sepultados por el tiempo pueden ser ocasión para ejercer su amor legítimo a la lupa y los diccionarios. Pero como la literatura no se ha escrito sólo para «filólogos», sino principalmente para seres con imaginación o sed de imaginación, esos sepultados aparecen como fantasmagorías tras el coro de las voces reales y dan a las voces poéticas que se ocultan tras aquéllas, la paradójica verosimilitud de una narración, cuya acción ocurrió en un Madrid frívolo, alegremente irresponsable, que cultivaba el talante provinciano, quizá porque ya sentía crecer en sí los rasgos de la naciente cosmópolis moderna. En materia de gustos no hay disputa, pero no es del todo improbable que un chotis siga teniendo más encanto y elegancia eróticos que las deportivas gimnasias electrificadas al compás de guitarras electrificadas. Con su *Madrid real y poético*, cuya columna fue el Eros, Darío no alimenta la nostalgia del pasado. Las figuras que desfilan en el escenario del Madrid que conquistó: el bajo pueblo quevedesco, la España negra, las comparsas del carnaval, los librerros, los editores, los nobles, los diplomáticos, los escritores, los políticos,

constituyen el público de una verbena en la que, además del jolgorio, se perciben voces de almas venidas del purgatorio, cuyo tono de gris y otoñal melancolía transforma en esperanza y corrobora a la vez la frase de la copla que dice: «de Madrid al cielo».

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT

Universidad de Bonn