

trándose en últimas a su servicio. Fernando Wagner, citando a George Bernard Shaw, subraya que para el caso presente la actriz en vez de convertirse en la protagonista más bien la suplanta, por que aun cuando la obra puede variar, también el vestido o los parlamentos, «la mujer es siempre la misma»<sup>10</sup>. El teatro sufre pues a su modo de esa inclinación «antropomórfica» recién destacada y que se suele lamentar como falta en los actores postmodernos que brillan hoy en el cine.

Esta nueva ceremonia pública, que asocia escena con talento individual, arte con formas de «representación personal» (Julio López), no es obviamente asimilable a aquellos rituales sacros (procesiones, velatorios, autos sacramentales, etc.) o profanos (chinganas, peleas de gallos, circos, etc.) característicos de la cultura nacional, como tampoco a aquellas representaciones didácticas o misionales más lejanas que se conocieron en Chile desde la Colonia.

La mayor concentración en la interpretación como tal, así como la capacidad de la artista de «imponerse soberanamente» sobre un público que, a sus pies o rendido, «la colma, con sobrada justicia, de entusiastas y frenéticos aplausos»<sup>11</sup>, encuentra correspondencia con una pieza que, como la de Georges Ohnet que hemos citado, deja a un lado los refinamientos o grandilocuencias para narrar una trama menos solemne, ligada a un amor que rompe los límites entre las clases sociales, como lejano antecedente de lo que explotarán en una dirección similar las futuras telenovelas. No es, sin embargo, esta correspondencia la que queremos principalmente subrayar, sino más bien el hecho de que la saturada «representación personal» de Bernhardt no parece dejar espacio sino para acciones destinadas a realzar todavía más este tipo de representación. De este modo, esta «diva» manifiesta, sin ser la única (bastaría con mencionar el entusiasmo creciente que suscitan las *prime donne* del «bel canto»), una nueva relación entre la autoridad de la «obra» y la nueva autoridad de la ejecución o «representación individual», no separable ciertamente de su interacción con el espectador. Esta nueva relación desemboca en un desequilibrio, quizá nunca resuelto del todo, entre obra y acontecimiento, entre *poiesis* y *praxis*, en beneficio aunque no total de esta última<sup>12</sup>. Esta situación es adver-

<sup>10</sup> Fernando Wagner, Teoría y técnica teatral. <http://usuarios.lycos.es/silviarivero/down-wagner2b.htm>

<sup>11</sup> Jacob Larraín, *op. cit.*

<sup>12</sup> Ver la aplicación de estos conceptos en Carl Dahlhaus, Fundamentos de la historia de la música, Gedisa Editorial, Barcelona, 1997.

tida por Gabriel René Moreno cuando remarca que en las piezas dramáticas, hechas *ex profeso* para Sarah Bernhardt, la poesía deja «su señorío de honor y mando para ponerse al servicio de la declamación teatral»<sup>13</sup>. Más enfáticamente, y paralelamente a la concertación de escritores en *La Libertad Electoral*, Rubén Darío también capta la nueva relación que se construye entre el texto dramático y la ejecución o, más particularmente, entre la obra y una intérprete que en el caso que nos ocupa deviene en «la soberana absoluta del arte». Este «moderno Proteo con faldas», que hace retroceder el drama o se ajusta a un ser que cambia sus formas, tal como Proteo precisamente, el dios marino, marca las nuevas exigencias que tendrán que enfrentar los poetas que ya no podrán desentenderse, según Darío, de la idiosincrasia propia de esta «actriz de imaginación»<sup>14</sup>. A su vez, Miguel Luis Amunátegui corrige o matiza la subordinación que se da en provecho de la actuación, al señalar que lo que hay en realidad son dos obras, la del escritor y la de Sarah Bernhardt, la primera impresa pudiendo resistir la acción del tiempo y la segunda estrechamente ligada a su individualidad, incapaz de conservarse sin ella<sup>15</sup>.

En el plano de la interpretación propiamente tal, Sarah Bernhardt se distancia, como ya lo había comenzado a hacer el actor romántico Juan Casacuberta, de esa retórica teatral neoclásica, poco «natural», exagerada y apegada al código como la representada por el autor y actor volteriano Luis Ambrosio Morante, de paso por Chile, al igual que Casacuberta, durante la primera mitad del siglo XIX<sup>16</sup>. Volviendo a Sarah Bernhardt, si nos atenemos a las reacciones de sus admiradores en Chile, las diversas manifestaciones de su comportamiento teatral parecen adscribirse tanto al «actor psicológico» asociado al romanticismo como al «actor naturalista» emergente, no habiendo límites claros entre el uno y el otro. Una caracterización más precisa del estilo de su actuación exigiría, sin embargo, contrastarla con su legendaria rival la italiana Eleonora Duse, intérprete también de *La Dama de las Camelias*, entre muchas otras obras. En el plano ahora de las obras, entre *Hernani* de Víctor Hugo o *Fedra* de Racine, por un lado, y *Fedora* de

<sup>13</sup> Gabriel René Moreno, *La Libertad Electoral*, n. 184, 13 de octubre 1886.

<sup>14</sup> Rubén Darío, *Teatros* (edición de Ricardo Llopesa), Ediciones Aitana, Alicante, 1993.

<sup>15</sup> Miguel Luis Amunátegui, *La Libertad Electoral*, n. 182, 11 de octubre 1886.

<sup>16</sup> Eugenio Pereira Salas, *Historia del teatro en Chile desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1974, págs. 107 y sgs. Se puede revisar también a José Zapiola, *Recuerdos de treinta años*, Zig-Zag, Chile, 1974.

Victorien Sardou o *Frou-Frou* de Meilhac y Halévy, por el otro –más ligeras o melodramáticas estas dos últimas–, Sarah Bernhardt, que interpreta todas ellas, establece un nexo que incluye sendas tendencias: tanto el teatro moderno clásico como el más liviano que coexiste con él.

Si bien es el historiador Miguel Luis Amunátegui quien parece liderar la «defensa» de Sarah Bernhardt, o es al menos uno de los más «inspirados», será José Victorino Lastarria quien captará con mayor lucidez y serenidad (detalle no menor tratándose de la «divine») las nuevas tendencias que se abren paso en el ámbito de la representación y del «gusto dramático». Menos excedido por esos «huesos /.../ muy sabrosos» que Amunátegui relacionó con tal «diosa del arte»<sup>17</sup>, más «maduro» o distante de los arrebatos juveniles de Rubén Darío, que parecen dejarlo sin habla ante esta «hechicera loca»<sup>18</sup>, aunque igualmente alejado de las preceptivas neoclásicas proyectadas por Rafael Egaña en el campo del arte (que citamos más abajo), Lastarria buscará inicialmente defender el lugar del romanticismo liberal en la historia nacional, realizando en este punto una operación no muy distinta a la de sus célebres *Recuerdos Literarios* (1878). Buscando poner las cosas en su lugar, o evitando caer en aquellos «espamos» que denunció el cronista Rafael Egaña a raíz de la visita de Sarah Bernhardt<sup>19</sup>, Lastarria mostrará en seguida las nuevas y preocupantes direcciones que viene tomando el mundo de la representación teatral. Sin perder de vista la necesidad de contestar los juicios artísticos del crítico Jules Lemaitre, pondrá en duda la validez de aquellos dramas que tienen por

<sup>17</sup> No está demás completar esta igualmente sabrosa cita: «Sería el caso de decir como Luis XIV cuando se pretendía que la señorita La Vallière era un armazón de huesos. – Serán huesos, si queréis; pero esos huesos son muy sabrosos». Miguel Luis Amunátegui, *La Libertad Electoral*, n. 182, 11 octubre 1886.

<sup>18</sup> Rubén Darío, *op. cit.*

<sup>19</sup> Vale la pena reproducir parte de una de las pocas apreciaciones no hagiográficas de la actriz de marras. Rafael Egaña, con el pseudónimo de Juan de Santiago, confiesa en *La Unión de Valparaíso* que después de haber visto muchas veces a la celebrada actriz le ha quedado grabada la imagen «de una mujer mundana, neurótica, apasionada, que vive una vida de perpetua agitación, consagrada a quebrar nerviosamente todas las cadenas que la atan al deber y a la sociedad» pero no «la gran silueta pura y austera del Arte...». Continúa: «Hay en su talento no sé qué de crugidos de seda, de perfumes enervantes, de sensualismo de la vida, que la aleja del genio-númen, casto y luminoso que tiene alas para llegar a las elevadas regiones de lo abstracto. Sarah Bernhardt es la artista del siglo diecinueve, pero no he visto en ella a la artista eterna». Citado por Roberto Hernández, *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*, *Imprenta San Rafael, Valparaíso*, 1928, pág. 596.

argumento hechos privados intrascendentes que no los guía ninguna idea moral ni solución social, tal como se ve en la ya citada obra de Victorien Sardou escrita para Sarah Bernhardt (*Fedora*). Este drama, en la línea del naturalismo, es indigno de una tan grande artista, según cree Lastarria. Conversaciones vulgares, enredos, venganzas atolondradas o pasiones insensatas son las que priman. En cuanto al público se estaría gestando un nuevo gusto, que «está por la farándula», ya que no serían otra cosa «las tropas que se nos aparecen de cuando en cuando a recordarnos que hay también teatro dramático». Es un gusto desordenado, corrompido o «estragado», dice Lastarria, el que se forma con la «farándula moderna»; gusto «melomaniático que juzga de la entonación de los actores por las reglas de la melopea, que llama cava-  
tinas a sus monólogos, notas a sus monosílabos, y frases en octava superior a las que se dicen en tono más alto». Por último, así como destaca a Sarah Bernhardt en su papel de Doña Sol en la obra de Victor Hugo (que según se cuenta lloró cuando vio su interpretación), Lastarria percibe igualmente cómo, en otros de los dramas que representó en el Teatro Santiago, ella exageró el carácter exclusivo o solitario de su actuación, faltando el «splendor del espectáculo», o la combinación de varias artes, como lo exigía en ese entonces Richard Wagner para la ópera<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> José Victorino Lastarria, *La Libertad Electoral*, n. 197, 28 de octubre 1886.