

Sarah Bernhardt en Chile

Carlos Ossandón

Llama la atención no sólo el revuelo sino también los involucrados en éste. Con ocasión de la visita a Chile, en 1886, de la actriz Sarah Bernhardt, se dijo que más de dos mil apretujadas almas recibieron con delirio a la actriz en la Estación Central de Santiago. Y si esta información o impresión es ya de suyo curiosa, lo que no deja de sorprender es la corte de galanes y también de comentarios sobre la actriz y otros temas anejos que su visita precipitó en algunos de los prohombres de la segunda mitad del XIX en Chile. Entre éstos se cuenta a Miguel Luis Amunátegui, José Victorino Lastarria, Diego Barros Arana, entre otros. No habría que dejar de mencionar en esta lista a Rubén Darío quien, muy joven y recién arribado a Chile, escribió diez artículos o reseñas sobre las actuaciones de la *divine*.

Se han buscado explicaciones a las reacciones que su visita originó en el grupo de escritores recién mencionados. Se podría suponer que, al menos dos de los artículos publicados en 1886, habrían estado parcialmente motivados por juicios que se vertieron en Europa donde se dudaba de la comprensión o acogida de los sudamericanos hacia las nuevas manifestaciones del arte. Es Miguel Luis Amunátegui quien reproduce las opiniones de Jules Lemaitre, conocido autor de *Les Contemporains* y crítico de las representaciones dramáticas en el *Journal des Débats*. A modo de despedida, cuando Sarah Bernhardt se dirige de Europa a América, dice: «Os deseamos, señora, buen viaje; pero juntamente sentimos mucho que nos dejéis por tan largo tiempo. Vais a exhibiros allá lejos ante hombres de poco arte y de poca literatura, que os comprenderán mal, que os mirarán con los mismos ojos que a un ternero de cinco patas, que contemplarán en vos al ser extravagante y bullicioso, y no a la artista extremadamente seductora, y que no reconocerán vuestro talento, sino porque pagarán caro el veros»¹.

¹ Miguel Luis Amunátegui, *La Libertad Electoral*, n. 188, 18 octubre 1886. Se ha actualizado la ortografía de las fuentes primarias.

Este «agravio», que tiempo después su responsable procuró morigerar, exigió la versada respuesta de Lastarria, ciertamente más interesado, aunque no exclusivamente como veremos más adelante, en lucir su saber y su talento (que para eso lo tenía) que en elogiar a la actriz. Víctor Silva Yoacham señala por su parte que la visita de la actriz sirvió para medir el grado de consistencia o de tolerancia del liberalismo chileno, encontrando aquí una coyuntura muy precisa². En torno a Sarah Bernhardt se habría dado una «lucha política sorda» que supuso la casi ausencia de comentarios sobre la actriz en el bando conservador así como, en el otro bando, la reunión de determinados escritores (Augusto Matte, Gabriel René Moreno, junto a los citados Barros Arana, Lastarria y Amunátegui) que planearon un arremetida conjunta, decidiendo de antemano –en vísperas del estreno de la artista– la distribución de las piezas sobre las que discurrirían sus plumas³.

Por su parte, Pabla Ávila, que adelanta las dos explicaciones mencionadas, plantea a la vez que Sarah Bernhardt vino a problematizar los límites de «género», en la medida que tanto su arte como su extravagante vida la transformaban en un «sujeto», que como tal desbordaba con creces lo permitido para las mujeres de su tiempo⁴. En este sentido, la irrupción de la actriz sintonizaba bien con la emergencia de un feminismo republicano que, combinando distintas matrices culturales, incluía precisamente la concepción de una mujer-sujeto. Esta concepción, en el caso de Sarah Bernhardt, era capaz de amalgamar las prerrogativas o novedades propias de una subjetividad naciente, que rompía la naturalizada separación entre lo público y lo privado, con una centralidad teatral cuyos nerviosos deslumbramientos se apoyaban en ciertas inercias tradicionales. De un modo parecido al afecto que provocaron las contradicciones del feminismo chileno del período (la defensa de la libertad política junto a los tópicos de la maternidad o de la abnegación), se puede sostener que fue precisamente esta tensión, entre la nueva subjetividad que irrumpe y la preservación a la vez de unas conminaciones tradicionales (la anuencia masculina formando parte integrante de la

² *Mi doble vida de Sarah Bernhardt*, Imprenta Selecta, Santiago de Chile, 1923. Introducción de Víctor Silva Yoacham, pág. IX.

³ *Idem*, pág. XV.

⁴ Pabla Ávila, Sarah Bernhardt. Actuación y subversión en lo público, Fondecyt n. 1040150, marzo 2005.

construcción subjetiva femenina), lo que explica el arraigo o la proyección en el tiempo de la figura de la mujer-artista⁵.

Sin menoscabo de estas matizaciones, son muchas las características de Sarah Bernhardt que permiten mostrar el trazo decididamente creador o transgresor de una biografía que no se acomoda a las restricciones que pesan sobre el mundo femenino y artístico de la época: su rechazo a los artificios o sobreactuaciones del teatro francés, la profundización que realiza en la psicología de los personajes que representa, sus vínculos con autores rebeldes o polémicos como Victor Hugo u Oscar Wilde, su apoyo al teatro de vanguardia y al pintor y diseñador Alfons Mucha (promotor del *Art Nouveau*), las incursiones por distintas artes (el cine, entre otras), su intensa, variada y libre vida sentimental, su transformación en actriz-empresaria del espectáculo, sus desnudos fotográficos y su fascinación por lo macabro, la férrea defensa que realizó de Alfred Dreyfus, así como su adhesión al artículo-denuncia de Émile Zola, son algunos de los rasgos de una biografía que está lejos de ser autocomplaciente o de plegarse a las convenciones establecidas en distintos ámbitos. La amputación de una de sus piernas, y la vuelta bajo estas condiciones a la actuación y a las giras, es una prueba más del grado de posesión de sí de una vida no dispuesta a cejar en sus opciones ni siquiera ante unas adversidades que afectaban su núcleo: junto a lo ya dicho, también el miedo o «pánico escénico» que habría sufrido permanentemente⁶.

Esta voluntad de autodeterminación o de posesión de sí parece impregnar toda la subjetividad, tanto el alma como el cuerpo, según cree verlo un cronista sobrecogido por Sarah Bernhardt, después de haberla admirado en el teatro Santiago desempeñando el papel de Margarita Gautier del drama de Alejandro Dumas hijo: *La Dama de las Camelias*. Según De Bertall, esta actriz inimitable maneja a voluntad sus variados talentos, adaptándose al rol que le cabe asumir, dominando «su organismo a punto de llorar, sollozar, palidecer, suspender la circulación de su sangre cada vez que lo desea». Con tal dominio de sí, de su propio cuerpo y del arte representativo logra, continúa De Bertall, «grabar las sensaciones en el alma de los espectadores» absorbiendo por completo su atención, llegando incluso al extremo de abru-

⁵ *Sobre el naciente y «aporético» feminismo chileno, que contempla figuras tales como Martina Barros y Amanda Labarca, es esencial el texto de Alejandra Castillo, La república masculina y la promesa igualitaria, Palinodia, Chile, 2005.*

⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Sarah_Bernhardt

mar o aniquilar a un público que «sufre y muere por ella»⁷. Este ser único, absoluto o total, que toca, a través de la interpretación de las distintas situaciones que exige la acción en *Le Maître des forges* de Georges Ohnet, según otro extasiado cronista, el «supremo límite de la verdad y de la pasión»⁸, está en condiciones, y con el inmenso poder que le confiere su inimitabilidad, de apostarse más allá o por encima de los simples mortales, absorbiendo o aniquilando a un público que paradójicamente se reactiva o renace en el nuevo tipo de comunión que crea este inédito espectáculo o ceremonia pública. Este ritual se sustenta así en una complicidad que compromete tanto a un sujeto aislado y total, versátil y con un poderoso control de sí, y a un público dispuesto a perderse y a recuperarse simultáneamente. Esta complicidad tiene, entre otros nutrientes básicos, tanto el talento de la artista, su capacidad de «sentir» («llorar, sollozar, palidecer» dice De Bertall) como la disposición a «sufrir» o «morir» por parte del público.

Se podría homologar esta experiencia con la importancia creciente que, en el ámbito de la música romántica y particularmente de la interpretación pianística, comienza a tener el «intérprete» precisamente, que deja de ser sólo un artesano o ejecutor de una técnica o de unas notas previamente pautadas para devenir un «creador» o un «virtuoso» que puede incluso, en ocasiones, suplantar al propio compositor de la obra gracias a su impronta personal. Julio López señala que con Chopin como pianista, o Paganini como violinista, se abandona el «estilo ejecutivo», que valora la nota, el ritmo, la geometría de la pieza, y se da paso al «estilo interpretativo» que va a posibilitar la manifestación de la nueva sensibilidad romántica y su esencial individualismo. Este cambio estilístico repercutirá en el medio expresivo determinante del siglo XIX, el piano, cuya naturaleza «percutiva» devendrá en «cantable», en un proceso de «humanización» o «antropomorfización» de este instrumento, vehículo de los sentimientos del compositor o del intérprete⁹. Con Sarah Bernhardt, en el ámbito de la escena dramática, ocurre algo similar, realidad que fue parcialmente percibida por los artículos que se le dedicaron a su paso por Chile. También aquí se da una conexión estrecha entre individuo y medio expresivo, entre artista y teatro: éste último permite la exhibición del talento del artista pos-

⁷ La Libertad Electoral, n. 183, 12 octubre 1886.

⁸ Jacob Larraín, La Libertad Electoral, n. 192, 22 octubre 1886.

⁹ Julio López, La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis), *Anthropos*, Barcelona, 1984, págs. 123 a 147.