

Julio Saavedra Molina

Rubén Darío y Sarah Bernhardt

Para el arte, en Chile, fué verdadero «año de gracia» el de 1886. Si no existiesen, para justificar esta apreciación, los motivos que ya he comentado en el libro de *Homenaje a Rubén Darío* que ha publicado esta Universidad, bastaría recordar que la mayor trágica del siglo XIX, Sarah Bernhardt, representó ese año en los teatros de Santiago, Valparaíso, Talca e Iquique.

Acontecía esto en la época de mayor felicidad que ha logrado nuestra vida republicana, la que los historiadores llaman «República Liberal». En efecto, la población había adquirido entonces cierto desahogo espiritual, cierto bienestar, al sacudir el nuevo yugo de 43 años impuesto al país, después del de España, por los antiguos realistas, los que, reagrupados como un partido político, se habían adueñado del gobierno y se mantuvieron en él casi sin interrupción desde 1817 hasta 1861, bajo dictaduras francas o disimuladas. Este último año, el espíritu liberal en que se inspiró nuestra Independencia, logró sobreponerse y dar al país el período próspero de 1861 a 1890. Chile adquirió entonces renombre continental.

He dicho «época de mayor felicidad»; pero, a fuer de narrador imparcial, no debo silenciar que entonces se produjeron dos de las mayores calamidades de nuestra historia. La segunda, de efectos más breves, fué la guerra a que en 1879 se vió arrastrado Chile y que costó la vida a tantos millares de valiosos ciudadanos de las tres naciones en pugna, restando

vigor al trabajo material e intelectual. Y la primera, por su fecha y gravedad, y porque sus efectos duran hasta hoy, y porque abrió compuertas a un dique, despeñando un turbión de impudicias, fué el establecimiento en 1878 del curso forzoso del papel moneda, so capa de salvar al país de la bancarrota, medida que nos enseña qué debemos entender cuando los historiadores dicen «República Liberal». Dicha ley monetaria abre una página negra de nuestra historia, pues no fué, en realidad, sino una autorización a los banqueros para simular el pago de sus deudas anónimas, contraídas con las emisiones de billetes, en vez de obligarlos a liquidar sus negocios. Con ella se inició el régimen de papel moneda inconvertible, que con el tiempo había de volverse de inflación monetaria creciente y de baja paralela del peso. Con ella se beneficiaban al mismo tiempo todos los deudores y empleadores, empezando por el propio Gobierno, a expensas de los ahorros populares y del poder comprador de los sueldos y salarios. La moneda (papel) perdió de golpe un sexto de su valor; y el estado de guerra que sobrevino poco después la hizo perder aun más en los años siguientes, hasta llegar a casi la mitad del valor que tenía doce años antes. Esta manera de solucionar la crisis económica de 1878 muestra que el liberalismo de los gobernantes de entonces era puramente ideológico y se refería sólo a las trabas tradicionales en materia de pensamiento. No obstante, los daños de esta injusta política monetaria se vieron de inmediato atenuados por los frutos de la victoria en la guerra.

Las reflexiones anteriores holgarían en este estudio sobre Rubén Darío y Sarah Bernhardt si no se hubiese atribuido alcance político; entonces y después, a las demostraciones de aprecio que se hicieron, o dejaron de hacer, a Sarah Bernhardt. Pero en todos los tiempos de nuestra historia no ha sido la calidad de los sucesos, sino la de los hombres mezclados en ellos, la circunstancia que ha determinado que tengan o no valor político. Entonces, aun más que hoy, había arte de izquierda y de derecha. Rubén Darío lo advirtió ya, no sin asombro.

«Las letras en aquel mar, barcas tranquilas, son arrastradas por el viento político. Así hay dos grupos principales completamente separados, el liberal y el conservador, cada cual con sus diarios, revistas y centros propios, al ser-

vicio de sus ideas y propósitos. Al partido católico, el conservador, el mejor organizado, pertenece el Círculo Católico, biblioteca, etc., y diarios como *El Estandarte Católico*, *El Independiente* y *La Unión*, y una revista como la de *Artes y Letras*. El partido de las ideas modernas tiene el Club del Progreso, el Ateneo, la *Revista del Progreso* y gran parte de la bien mantenida prensa chilena. La juventud, por tanto, trabaja a un lado o al otro; y entre los suyos triunfa, y entre los suyos recibe aplausos si los merece. Los escritores conservadores, con brillantísimas excepciones, son apegados al formalismo clásico, a la manera académica, al período castellano de los tiempos de oro, desenvuelto con elegancia convencional, y con apego a reglas y formas preestablecidas. Muchos de los principales y talentosos e ilustrados jóvenes que escriben en la *Revista de Artes y Letras* son dados a estudios de filosofía escolástica, y tienen una academia tomística excelentemente organizada. Los otros no. A modernas ideas moderno estilo. Emplean el patrón francés, la brillante vitola parisiense, con galicismo y todo, en fondo y forma». (1)

Pues bien, a principios de Septiembre de 1886, en días del mayor esplendor de nuestra historia, y cuando el Presidente Santa María iba a entregar el mando a Balmaceda, se anunció en los diarios de Santiago que Sarah Bernhardt vendría a Chile como primera actriz de una compañía dramática francesa. En efecto, la Bernhardt había emprendido en Mayo del 86 una jira artística de un año por el continente americano; había actuado en Junio en el Brasil, después en la Argentina, y representaba a la sazón en Uruguay.

Santiago era entonces una ciudad relativamente pequeña, de edificios bajos vueltos hacia los patios interiores, como era costumbre edificarlos en España; mal pavimentada y peor alumbrada; con sólo unos 190,000 habitantes. No tenía sino

(1) *Prólogo del libro Asonantes de Narciso Tondreau*, en la revista *Repertorio Salvadoreño*, San Salvador, Julio de 1889. Reproducido en la *Revista de Artes y Letras*, Santiago de Chile, 15-X-1889, y de aquí en *Obras desconocidas de Rubén Darío*, Santiago, 1934.

Nótese la frecuencia con que Darío emplea la palabra «modernas», «moderno», y la relación que establece entre *conservador* y *académico*, por un lado, y *liberal* y *moderno*, por el otro; y recuérdese lo que he dicho en el tomo I de *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile acerca de modernismo y liberalismo* (pp. 139 y ss.). Relaciónese esto, además, con el concepto de Lastarria que recordaré más adelante en una nota: «el romanticismo en literatura es el liberalismo en política».

un teatro: el Municipal, vasta y excelente sala que hoy todavía hace buena figura, y en que actuaba entonces, desde Junio, una compañía lírica francesa. Pero se estaban terminando otros dos teatros: el Santiago, en la calle del Dieciocho, a unos 150 metros de la Alameda, y el Santa Lucía, sobre el cerro del mismo nombre o Huelén, en el corazón de la ciudad. En Valparaíso tocaba a su fin también la construcción del Teatro de la Victoria.

Sarah debía estrenar el Santiago y los dueños del teatro, don Augusto y don Eduardo Matte, hacían esfuerzos para rematar los trabajos. En fin, la sala quedó lista pocos días antes del arribo de la compañía, en medio de la nerviosidad de la población, que temía ver frustradas sus expectativas. Era un edificio de material ligero, con una sala redonda, que conservaba en su plano algo del circo que antes había sido; con excelente acústica, buenos palcos y butacas; pero con pequeño escenario y recursos insuficientes para espectáculos grandiosos.

Mientras tanto, la Bernhardt y sus compañeros se habían embarcado en Montevideo a bordo del barco inglés *Cotopaxi*, daban vuelta por el estrecho de Magallanes en época de gran frío y tormentas, y llegaban por fin sin mayor novedad al puerto de Lota el 3 de Octubre, donde Sarah fué invitada a desembarcar. La actriz fué recibida en Lota con gran iluminación, banda de músicos, ovaciones, y se le brindó acogida en los edificios del Parque. Ella no se cansaba de repetir: «Esto es un Edén». Repuesta de las molestias del largo viaje, fué a reembarcarse a Talcahuano, a fin de estar en Valparaíso el 6 de Octubre y trasladarse a Santiago al día siguiente.

A medio día del jueves 7, fué recibida en la Estación Alameda, con banda de música también. Se habían agolpado allí unas dos mil personas, entre las cuales las frecuentes conversaciones en francés denunciaban gran número de compatriotas de Sarah. El tren avanzó como en un triunfo, en medio de palmoteos y de flores. Hubo damas que, cuasi desmayadas de emoción, solicitaron como suprema gracia dar un abrazo o un beso a la soberana actriz, o tocarle los blondos cabellos. Y hubo caballeros franceses que quisieron quitar los caballos del coche para arrastrar a pulso el carruaje que la conduciría al hotel, sito en los altos de la actual Droguería del Pacífico (calle San Antonio esquina a Merced). Manifes-

taciones todas que podrían resumirse en tres palabras: apoteosis, éxtasis, delirio. (1)

Corresponde a este momento precisamente la pintura magistral de Santiago que hizo Rubén Darío tres años después, de regreso a Centro América, y yo no podré hacer nada mejor que cederle la palabra, a fin de que este relato se anime con sus imágenes vigorosas y su gran estilo:

«Santiago en la América Latina es la ciudad soberbia. Si Lima es la gracia, Santiago es la fuerza. El pueblo chileno es orgulloso y Santiago es aristocrática. Quiere aparecer vestida de democracia, pero en su guardarropas conserva su traje heráldico y pomposo. Baila la cueca, pero también la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la colonia, que aparentan ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán diseminado en la calle del Ejército Libertador, en la Alameda, etc. El palacio de la Moneda es sencillo, pero fuerte y viejo. Santiago es rica, su lujo es cegador. Toda dama santiaguina tiene algo de princesa. Santiago juega a la Bolsa, come y bebe bien, monta a la alta escuela, y a veces hace versos en sus horas perdidas. Tiene un teatro de fama en el mundo, el Municipal, y una catedral fea; no obstante, Santiago es religiosa. La alta sociedad es difícil conocerla a fondo; es seria y absolutamente aristocrática. Ha habido viajeros, más o menos yankees o franceses, que para salir del paso en sus Memorias han inventado respecto a la sociedad chilena, que no han conocido, unas cuantas paparruchas y mentiras. Santiago disgustó a Sarah Bernhardt y encantó a la Ristori. Es cierto que sobre esta última nada tiene que decir María Colombier.

(2) Santiago gusta de lo exótico; y en la novedad siente de cerca a París. Su mejor sastre es Pinaud y su Bon Marché la Casa Pra. La dama santiaguina es garbosa, blanca y de mirada real. Cuando habla parece que concede una merced. A pie anda poco. Va a misa vestida de negro, envuelta en un manto, que hace por el contraste más bello y atrayente el

(1) El robo del reloj de oro que, para no olvidar su festivo humor de Hipólito Tarrín, refiere don Víctor Silva Yoacham, en el prefacio a su traducción de las *Memorias de Sarah Bernhardt*, Santiago de Chile, 1923, no fué a Sarah la actriz, sino a su sobrina Sarita, y Silva olvida decir que le fué devuelto por la policía unos cuantos días después.

(2) Esta alusión al escándalo provocado por el libro de la Colombier en 1885, prueba que la reputación creada a la Bernhardt por su primera visita a los Estados Unidos y por dicho libro era conocida y creída en Santiago en 1886.

alabastro de los rostros, en que resalta—sangre viva—la rosa roja de los labios. Santiago es fría, y esto hace que en el invierno los hombros (1) delicados se cubran de finas pieles. En el verano, es un tanto ardiente, lo que produce las alegres y derrochadoras emigraciones a las ciudades balnearias. Santiago sabe de todo y anda al galope. Por esto el santiaguino de los santiaguinos fué Vicuña Mackenna, mago que hizo florecer las rocas del cerro de Santa Lucía (Huelén). Este es una eminencia deliciosa llena de verdores, estatuas, mármoles, renovaciones, pórticos, imitaciones de distintos estilos, jarras, grutas, kioscos, teatro, fuentes y rosas. Edimburgo es la única ciudad del mundo que en su centro tenga algo semejante, y por cierto muy inferior. Santiago posee una obra hecha por la naturaleza y por el arte. *Ars et natura*. Santiago hace libros y frases, *nouvelles à la main*. Su prensa es numerosa y sus periodistas son pujantes, firmes en la polémica, peligrosos en las luchas. Hay un diario de modelo yankee, *El Ferrocarril*; los demás son más dados al «mecanismo» francés. El *chroniqueur* por excelencia es Rafael Egaña. Las empresas periodísticas son ricas, pero algunas demasiado económicas. Raro es el diario que tenga permanentemente información directa del extranjero. En las redacciones se está, tijera en mano, esperando la correspondencia por correo transandino, para recortar lo mejor de los diarios del Plata; o si no, se hacen traducir los artículos de la prensa europea que llega por el Estrecho. Santiago paga poco a sus escritores y mucho a sus palafreneros. Toma el té como Londres, y la cerveza como Berlín. Es artística, ama las gallardas estatuas y los cuadros valiosos. Cincela con Plaza, con Blanco, y pinta con Lira, con Valenzuela, con Jarpa. (2) Para sus hombres grandes tiene bronce y mármol. Santiago ha sido heroica y vibrante en tiempo de conmociones. Es ciudad que nunca será tomada. El roto santiaguino es vivaz, mali-

(1) Así en el *Repertorio Salvadoreño*; en las reproducciones se lee *hombros*, por errata. Compárese con los versos

..... los delicados hombros
y gargantas se abrigan.

(*Invernal*, en *Obras escogidas de Rubén Darío*, t. I, p. 321)

(2) Darío pudo y debió añadir: «y dibuja con Rojas».

cioso, ocurrente, aguerrido y cruel. El *gamin* es hermano del suplementero. De noche, Santiago es triste y opaca, exteriormente. En sus salones ríe el gas en la seda y chispea la charla. El 18 de Septiembre, la ciudad se engalana, llénase el Campo de Marte de soldados, va el Presidente a la revista en coche, tirado por cuatro caballos, precedido de batidores, y en las calles se escucha el ruido de cascos y ruedas, de gente que pasa, y estruendo de fanfarrias y clarines.» (1)

Desde antes y sobre todo durante los días que precedieron al estreno de la compañía, el sábado 9 de Octubre; pero también después, los diarios llenaban columnas y columnas con toda suerte de noticias tocantes a Sarah Bernhardt. Se comentaban sus retratos, sus trajes, sus gestos, sus caprichos, violencias o extravagancias; sus enredos, su habilidad en la esgrima, su afición a otras artes: escultura, pintura, poesía; las joyas que le obsequió el Emperador del Brasil; las anécdotas con Sarmiento, con Sarcey, etc. A través de esta bulla, no se ve solamente el bombo de los empresarios, como dijo ya entonces Juan de Santiago (Rafael Egaña) y se ha repetido después; se ve, además, una honda y general emoción, confesada a regaña dientes por el mismo hábil corresponsal de *La Unión* («croniqueur», como dice Darío), cuando declara que hablará de la Bernhardt, puesto que Santiago no habla de otra cosa.

Hubo, empero, un diario que ni entonces ni después comentó el arribo de Sarah, ni sus representaciones, absteniéndose deliberadamente hasta de mencionar su nombre: *El Estandarte Católico*, publicación de la curia. «Para este diario, comenta Silva Yoacham en el prefacio ya citado, la gran trágica francesa no estuvo en el país; no llegó, no representó, no se fué. Hallará, en cambio, una larga serie de artículos de Sardá y Salvany sobre la inmoralidad del teatro.» Y Silva Yoacham interpreta este silencio, frente al bullicio de los otros diarios y particularmente de *La Libertad Electoral*, como una repercusión de la sorda lucha política que seguía tra-

(1) Del mismo *Prólogo* citado anteriormente. He hecho notar en otra oportunidad (*El Mercurio*, Santiago de Chile, 15-VII y 26-VIII de 1934) el gran parecido que hay entre el pasaje final de esta pintura de nuestra capital y ciertos versos de *Marcha triunfal*:

Se escucha el ruido que forman las armas.
los cascos que hieren la tierra.

bada entre conservadores y liberales. «Para muchos, dice, fué grato probar su liberalismo, no sólo acudiendo a las representaciones de Sarah Bernhardt, sino que también alardeando en la prensa una grande admiración por su persona y por las obras un tanto libres que representaba. Era una manifestación de reto de los espíritus que se tenían por amplios, a los que aun rendían homenaje a prejuicios un tanto añejos, según aquéllos.»

En esta interpretación hay cierto fondo de verdad, pero la pintura es manifiestamente incompleta y falsa. El silencio estudiado del diario de la curia se ajusta cabalmente a los preceptos católicos. Recuérdese que las representaciones teatrales profanas estuvieron prohibidas más de una vez en España y en Francia, a instigación del clero. Considérese, además, que los puritanos de Estados Unidos habían levantado tal polvareda seis años antes, en ocasión de la primera visita de la Bernhardt, que con ello le hicieron el mayor de los bombos y la mejor cosecha de aplausos y dólares. La actitud contraria era, claro está, mucho más hábil. Pero, en el caso particular de 1886 había algo más. Sarah tenía ahora aterrado al propio París con sus escándalos. Hacía sólo meses que se habían publicado unas *Memorias de Sarah Barnum*, escritas por Marie Colombier, una de las actrices que acompañaron a la Bernhardt en su primera jira por los Estados Unidos, y en esta novela con apariencias de historia transparente, se pintaba con insidia y arte a Sarah «como una criatura anormal, fundamentalmente perversa», para decirlo con palabras de su biógrafo Geller. (1) Furibunda, la Bernhardt había pretendido vengarse de la Colombier «armada de un látigo y un puñal». Los diarios de París trompetearon este escándalo, entrando en pormenores, y nombrando a otros participantes: Jean Richepin que aparecía como amante de Sarah, Mauricio, el hijo de la Bernhardt, que se hallaba también ahora en Santiago, y otros. Y los clérigos del *Estandarte* no estaban obligados a saber entonces que la mayor parte de las imputaciones que se hacían a la actriz eran calumniosas.

Un escándalo semejante, aunque de menores proporciones, había subrayado el anterior, a poco del arribo de Sarah

(1) Pág. 56 de *Vida de Sarah Bernhardt* por G. G. Geller; N.º 47 de la revista semanal *Excelsior*, Santiago de Chile, 26-V-1937.

a Río de Janeiro. Geller, el biógrafo, lo considera jugarreta de niños y culpa de exageración a los sudamericanos, así como suena «sudamericanos», ni más ni menos que si nosotros hablásemos de europeos (y así hablaremos por reciprocidad), cuando un literato francés, por lo común mal informado de las cosas de América, escribe sobre lo que no conoce. «En Sudamérica, dice en la pág. 61, donde el incidente más insignificante toma comunmente la proporción de un motín, el bofetón dado a Sarah Bernhardt provoca un tumulto». Pero el suceso de Río de Janeiro, pese a Monsieur Geller, había sido un soberano escándalo; tanto por el relieve de los personajes, cuanto por los detalles, harto menos sencillos, y porque tuvo que intervenir la policía y la justicia. La Bernhardt ofendió a otra actriz de la compañía, Madame Berthe Noirmont, (1) imputándole robo. La Noirmont le respondió con una bofetada en la cara. Todo ésto en público, a la entrada del teatro. Horas después, durante una representación, detrás de bastidores, la Bernhardt hizo sujetar a la Noirmont por su hijo Mauricio y su amante Philippe, y le marcó la cara a latigazos. Después, en la calle, Mauricio en compañía de su primo, pretendió pegarle otra vez a la Noirmont.

Esta viajaba sola, no tenía quién la defendiese, y periodistas del diario *L'Italia*, de Río, se ofrecieron para desafiar al Bernhardt. La autoridad y los empresarios lograron aquietar el desborde. La Noirmont se volvió a Francia. Diarios de Francia y de Italia hicieron comentarios picantes o airados. Un año después, Philippe Garnier, ya de regreso a su patria, pretendió llevar a un duelo al político y periodista Rochefort por sus comentarios en el diario *Gil Blas*, de París. (2) Si Sarah Bernhardt puso término a sus *Memorias* antes de llegar a estos sucesos, podemos creer que fué por no poder referirlos con decencia.

Pero Monsieur Geller se deja ganar por el pliegue psicológico tan común en los europeos, formado por el despecho que sienten de no haber podido hasta ahora volver a poner

(1) El biógrafo Geller la llama Marta: *la gorda Marta* (p. 61) y cuenta el incidente muy atenuado. Los detalles efectivos y peores pueden leerse en el número del 18-IX-1886 de *Los Debates* de Santiago, artículo «El incidente Noirmont-Sarah Bernhardt», trad. de *Le Figaro* de París, y en el del 10-X-1886 de *La Unión* de Valparaíso, artículo de Juan de Santiago.

(2) Véase *La Libertad Electoral*, Santiago, 23-IX-1887, suelto: *La provocación a duelo de Garnier a Rochefort*.

entre sus garras al «continente estúpido», como nos bautizó un vasco agriado e insolente, y que se manifiesta en un gran desdén sobre todo de palabras. Y cuando se meten a escribir sobre nuestras cosas piensan haber hecho mucho si se han informado a medias.

Los escándalos de la Bernhardt con la Colombier y con la Noirmont estaban frescos entonces; los diarios de todas partes los habían referido y comentado. Para nuestros clérigos y demás gentes de vieja estampa, la presencia de Sarah en Santiago no podía ser tranquilizadora. No obstante, diarios como *El Independiente* de Santiago y *La Unión* de Valparaíso, ya que no clericales, a lo menos conservadores, y enemigos del gobierno liberal, no hicieron campaña propiamente hablando contra las representaciones de la Bernhardt. En sus artículos hubo reservas, hubo aplausos a regaña dientes, pero también hubo entusiasmo sincero que se manifestó en multitud de avisos, sueltos y artículos, no de los menos valiosos, sobre todo a medida que las representaciones avanzaban y la actriz lograba hechizar a los espíritus prevenidos. Esta nota de seducción gradual y contra la voluntad es particularmente interesante en los briosos artículos de Rafael Egaña, en sus seis seguidas «Semanas de Santiago» que dedicó a la actriz: la prevención es clara en la del 3 de Octubre; el deslumbramiento no menos evidente en la del 7 de Noviembre, en la cual las reservas dejan la impresión de estar callado: «No quiero dar mi brazo a torcer».

Más que el alarde de no tener preocupaciones religiosas, como quiere Silva Yoacham, pudieron influir en el ánimo de los articulistas de entonces otras causas, como ser el orgullo de probar que podían apreciar y juzgar con competencia el arte de la gran actriz. Y esta explicación es tanto más aceptable cuanto que hubo un motivo para considerar hasta como orgullo patrio el empeño en cuestión. Para aquilatar este motivo es preciso recordar que el crítico francés Jules Lemaitre había dicho en París sus adioses a «la divine Sarah» en un artículo publicado en *Le Journal des Débats* en que lamentaba que la actriz abandonase el suelo patrio para exhibirse en América, «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». El artículo de Lemaitre era conocido en Santiago y fué traducido en parte

y publicado por don Miguel Luis Amunátegui en *La Libertad Electoral* del 18 de Octubre. Era una injuria gratuita y colectiva y, como dijo Corneille, «tanto más grande cuanto que era muy querido el ofensor». (1)

La frecuencia con que en todos los diarios se alude a esta patochada del crítico francés, y se protesta con resentimiento o con mofa, prueba que la gente bien de Santiago, que se preciaba de urbana y culta, se sintió profundamente herida. (2) Y la manera más eficaz de mantener la dignidad nacional era demostrar con hechos el error del deslenguado, juzgar a la actriz en los olímpicos dominios del crítico, analizando sus cualidades, regateando razonadamente las alabanzas, censurando de igual modo lo reprochable, haciendo en suma labor de críticos. Y a fe mía, Monsieur Lemaître, que la obra fué excelente, y que por mano de Lastarria, de Amunátegui, de Egaña, y de muchos otros la afrenta fué lavada. Porque, en efecto, se escribieron entonces notabilísimos artículos de crítica teatral.

Si se prescinde, pues, de la excepción mencionada, los diarios de Santiago y de Valparaíso rivalizaron en erudición y en ingenio, entonando un amplio coro de comentarios tocantes a Sarah Bernhardt, en uqe predominaban los elogios, sin faltar los reparos, distinguiéndose en las alabanzas *La Libertad Electoral*, y en las reservas *La Unión*, o mejor dicho, los corresponsales santiaguinos de este diario porteño, pues, al parecer, eran personas distintas la que enviaba al Puerto diariamente noticias y juicios anónimos, y la que remitía cada sábado sus sabrosas «Semanas» con el pseudónimo de *Juan de Santiago*, correspondiente a don Rafael Egaña. Y el amplio coro de la prensa no era más que un reflejo de la general emoción en que vivió Santiago mientras Sarah Bernhardt fué

(1) «Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense». *Le Cid*, I, 5.

(2) Algún tiempo después, Pedro Balmaceda comentaba aún: (*Estudios y Ensayos literarios*, p. 109). «Hace algunos meses los diarios gastaron el fondo de la bolsa— el ingenio de las grandes ocasiones,—para alabar a Sarah Bernhardt.

«Aquella mujer flaca, extenuada, que vivía en languidez perpetua de encajes y de sollozós, tuvo su época. Dos críticos eminentes la caracterizaron de una manera bastante original. Esa ternera de cinco patas y aquel manajo de huesos sabrosos, que la prensa aplaudió con tanta gracia, nos muestran el grado de entusiasmo que puede despertar una actriz.

«Sólo las mujeres provocan frases espirituales».

Los «dos críticos» aludidos fueron Lemaître y Amunátegui; pero la ocurrencia del último fué, en realidad, comentada en la prensa tan desfavorablemente como la del francés.

su huésped, agitación que, para quien lea las crónicas y artículos de ese mes, parecerá más bien un espasmo que un delirio.

Y con Santiago, las provincias. Gente venía de otros pueblos, haciendo grandes caminatas, para aprovechar la ocasión única. A las dos funciones de Talca acudió público desde Concepción y la Frontera.

Es posible que, como dice Silva Yoacham, los dueños del Teatro Santiago, relacionados con la nata política, pidiesen a sus amigos que escribieran sobre cada representación, y que Lastarria, Amunátegui, Barros Arana y René-Moreno se repartiesen la tarea. Ello carece de importancia. Lo natural es que el escritor escriba y no el banquero. Y estamos seguros de que si Vicuña Mackenna no hubiese muerto a principios de ese año, habría publicado también, no uno sino varios artículos. ¿Quiénes con más autoridad que ellos para guiar a sus compatriotas en tales lides? Y la petición de los señores Matte, y la repartición del trabajo, debieron de ser tan poco secretas que Lastarria terminó su excelente artículo del 28 de Octubre, hecho en forma de carta dirigida a don Eduardo Matte, en estos términos: «Es mejor que usted me dé por quitto del compromiso que, con su cooperación, me impusieron los directores de *La Libertad Electoral*. . .» (1)

Hubo, por lo demás, muchos otros escritores que colaboraron en el homenaje a la actriz y en el torneo crítico. Tan sólo en *La Libertad Electoral* hallo los siguientes: De Bertall (pseudónimo de Alberto Poblete Garín), Augusto Matte, M. A. Hurtado (soneto), Carlos Toribio Robinet, J. Julio-Elizalde (poema), Jacob Larraín, Alejandro Aguiet, Tosca (pseudónimo), Daniel (pseudónimo). Y hubo además artículos sin firma. La suposición de simple bombo para tal derroche de tinta no tiene consistencia.

En resumen: el entusiasmo delirante de una parte del público santiaguino no necesita otra explicación que el sortilegio de la actriz y la emulación de los grandes señores (muy «grandes de España», a pesar de la Independencia y de las

(1) No he encontrado reproducido este artículo en ninguno de los once tomos que conozco de las *Obras completas de Lastarria* editadas por esta Universidad; y es una lástima que haya sido olvidado, porque no es una pieza cualquiera. En él define el romanticismo como no otra cosa que el liberalismo en literatura: lo que permite suponer que, si hubiese escrito el prólogo de *Azul* . . . , habría abundado en el mismo concepto al referirse al modernismo de Darfo. V. el t. I, de *Obras escogidas de Rubén Darfo*, p. 141.

solemnes declaraciones de liberalismo y democracia), para calmar su orgullo herido por el desdén de un francés mal hablado. Es posible y hasta probable que otros sentimientos moviesen a algunas personas; tales como la ostentación anticlerical o el deseo de lucro de los empresarios; pero esto no pudo actuar como móvil general. En cambio, la sanción moral es la única explicación visible para la gélida actitud de otra parte del público, que se abstuvo sistemáticamente de concurrir a las representaciones de la Bernhardt, y de toda manifestación social en su honor, realizando en torno suyo un vacío mucho más completo que el que trataron de provocar los puritanos de Estados Unidos en 1880 y 81.

Sarah Bernhardt había dado en los países del Atlántico las setenta primeras funciones de la jira y desplegó en Chile una «actividad asombrosa», como dice un suelto de crónica que lleva por título las palabras que he puesto entre comillas (*Lib. Elect.* del 11-XI-1886). En sólo un mes dió aquí 25 funciones: 14 en Santiago, 9 en Valparaíso y 2 en Talca; desempeñando en todas papeles de protagonista. Y, después de haber pasado «como un radiosísimo cometa» por las tablas de cuatro teatros, «continuaba con el mismo tesón». En verdad, en ese momento descansaba; pues se había reembarcado en Valparaíso el 10 de Noviembre en demanda de Iquique donde debía dar dos funciones más: el 16 *La Dama de las Camélias* y el 17 *Le Maître de forges*; para dirigirse después al Callao, prosiguiendo su misión de arte.

He aquí el resumen de sus trabajos de entonces:

- Oct. 9. *Fédora* de V. Sardou, en el Teatro Santiago.
- » 10. *La Dame aux camélias* de A. Dumas, Id.
- » 12. *Adrienne Lecouvreur* de Scribe y Legouvé, Id.
- » 13. *Frou-Frou* de Meilhac y Halévy, Id.
- » 14. *Phèdre* de Racine, Id.
- » 16. *La Dame aux camélias*, Id.
- » 17. *Fédora*, Id.
- » 19. *Fédora*, en Valparaíso.
- » 20. *La Dame aux camélias*, en Id.
- » 21. *Le Maître de forges* de G. Ohnet, en el T. Stgo.
- » 22. *Adrienne Lecouvreur*, en Valparaíso.
- » 23. *Frou-Frou*, en Id.
- » 24. *Frou-Frou*, en el Teatro Santiago.

- » 27. *Hernani* de V. Hugo, en el T. Mun. de Stgo.
- » 28. *La Dame aux camélias*, en Id.
- » 29. *La Dame aux camélias*, en Valparaíso.
- » 30. *Le Maître de forges*, en Id.
- » 31. *Fédora*, en Id.
- Nov. 1.º *Le Sphinx* de O. Feuillet, en el T. Santiago.
- » 3. *Théodora* de V. Sardou, en el T. Mun. de Stgo.
- » 5. *Fédora*, en Talca.
- » 6. *La Dame aux camélias*, en Id.
- » 8. *Le Maître de forges*, en Valparaíso.
- » 9. *Le Dépit amoureux*, de Molière; *Jean-Marie*, de A. Theuriet; 4.º acto de *Théodora*; y 5.º acto de *Rome vaincue*, de A. Parodi; en Valparaíso.

Representó, pues, en Chile: 5 veces *Fedora*; 7 *La Dama de las Camelias*; 2 *Adriana Lecouvreur*; 3 *Fru-Fru*; 4 *El Dueño de Fraguas*; 2 *Teodora*; 1 *Fedra*; 1 *Hernani*; 1 *La Esfinge*; 1 *El Despecho amoroso*; 1 *Juan María*; y un acto suelto de *Teodora* y otro de *Roma vencida*. Las funciones que la compañía debió dar en el Teatro Santiago eran 15, pero se redujeron a 10, en vista de haberse obtenido el Teatro Municipal de Santiago para un abono de cuatro funciones a precios menos altos.

La compañía había perdido en Río de Janeiro a la Noirmont, buena actriz, según parece. Pero le quedó Mademoiselle Malvau, que no secundaba mal a la Bernhardt. Los dos actores principales, un tanto medianos, eran Philippe Garnier, recién egresado del Conservatorio de París y Angelo Pierre Bertón, veterano de la primera jira de Sarah por los Estados Unidos, y de los años inmediatos a su regreso a Europa. El público de Santiago no sospechaba, según parece, o no manifestó saber, lo que cuenta el biógrafo Geller en la *Vida* que ya he citado:

«Cortando el mar de los Trópicos bajo el cielo ecuatorial, el paquebote que conduce a Sarah Bernhardt continúa su ruta al Nuevo Mundo. Acodada en la barandilla, la artista sigue con mirada tranquila el vuelo pesado de las gaviotas. Todo su ser vibra con una armonía feliz. Ha dejado París, ligero el corazón, henchido por la gloria, por los últimos éxitos, que han remozado su talento y rejuvenecido su persona. Durante la travesía, goza de una satisfacción plena, imposible

en la agitación de su vida ordinaria. Hállanse a su lado dos hombres; son los dos actores que se reparten los papeles principales del repertorio de la *tournee*; Angélo (como le llaman abreviadamente) y Philippe Garnier.

»Angélo reaparece por primera vez al lado de la actriz desde su marcha precipitada de Italia (en que este actor había sido despedido, previo pago del importe completo de su contrata, cuando Sarah, profundamente enamorada del bello griego Damala, resolvió casarse con éste). El recuerdo del amor desaparecido une otra vez a los antiguos amantes con amistad fraternal. ¡Cuán a menudo, en la vida de Sarah, la pasión muerta se ha transformado en un compañerismo leal, casi masculino!

»Philippe Garnier es, a su turno, el favorito. Es buen mozo, seductor, y tiene el poderoso atractivo de la novedad. Es el galán joven, y, por consiguiente, el principal compañero de la gran actriz.

«Es curioso observar que los amores de teatro nacen siempre, en Sarah Bernhardt, con los actores que le dan la réplica en escena» (pp. 52 y 61).

En todo caso, ni Garnier, ni Angélo correspondieron siempre a las esperanzas de los críticos, quienes hicieron notar varias veces su acción opaca al lado de la Bernhardt. Pero ésta suplía con su sola acción de gran relieve, con su mímica parladora, con su voz musical en grado máximo, con su total presencia magnetizante, a todas las deficiencias de la compañía; y, a pesar de la abstinencia de los santiaguinos puritanos y de la disparidad de los actores, las funciones fueron, en general, concurrendísimas. Salvo *Fedra*, en que muchos espectadores se aburrían de buena gana, y también una que otra representación un tanto flojas de concurrencia, el público de Santiago llenó habitualmente las salas, y la empresa recogió casi noche a noche sumas fantásticas para Chile en aquellos años: 10 y 12 mil pesos, que entonces *pesaban* efectivamente, porque eran de 24 peniques por peso.

Oportuno es recordar a este propósito que, aunque Chile fué sólo un pequeño colaborador en la gran fortuna de Sarah, esta actriz volvió a Francia en Julio de 1887 con un caudal propio de 800 mil francos, lo que le permitió salir de la quiebra financiera con que luchaba desde antes de partir, com-

prarse un palacio para su residencia y hacerse propietaria de un nuevo teatro.

Y es para admirarse que en aquellos años y en una tan pequeña ciudad castellana de este periférico recoveco del mundo, una compañía dramática francesa haya podido obtener tan señalado éxito. La clave la da, hasta cierto punto, don Miguel Luis Amunátegui:

«No había ni música ni canto, esos dos idiomas universales que todos comprenden. Los artistas hablaban una lengua que pocos entendían bien entre los espectadores, que muchos entendían apenas, que el mayor número no entendía absolutamente. A pesar de todo, la concurrencia estaba tan silenciosa, tan atenta, tan llena de emoción, como dicen que lo estuvo la del Teatro del Vaudeville el 11 de Diciembre de 1882, cuando *Fedora* se exhibió por la primera vez. Todos comprendían perfectamente lo que se representaba, y sentían la más profunda conmoción. Era que la ilustre actriz, auxiliada por sus compañeros, algunos bastantes distinguidos, y todos expertos en su profesión, expresaba admirablemente—con las actitudes, con los gestos, con el movimiento de los ojos,—lo que las palabras no decían a los que no saben, o saben mal el francés. Sarah Bernhardt posee una mímica tan expresiva como el lenguaje mismo, o quizá más, porque hace visible lo que pasa, o se supone pasar en el interior del alma. Eso es lo que explica su inmensa e irresistible influencia.» (1)

La función del 28 de Octubre fué la de gala y beneficio de Sarah. El Teatro Municipal estuvo de bote en bote. Hubo aplausos frenéticos, lluvia de flores, y por lo menos un regalo de alta calidad: una sortija con un solitario de brillante que obsequió la señora María Luisa Mac-Clure de Edwards, de valor, dice el diario *La Época*, de mil quinientos pesos; que ya sabemos lo que valían, y cuyo cambio de verdad se anunciaba día a día al público en todos los diarios, porque no había motivo para mantener a obscuras a la población en cosa de tanta entidad como es el valor de la moneda. La alhaja era, pues, un buen bocado, equivalente a cuarenta mil pesos de hoy.

(1) *Sarah Bernhart en «Fedora»*, artículo de dos columnas en *La Libertad Electora* del 11-X-1886. Recogido en *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* por Miguel Luis Amunátegui, Santiago de Chile, 1888, p. 364.

Este mismo diario *La Época* había manifestado el domingo 17 de Octubre su ufanía por haber podido adornar la primera página con un retrato de casi cuerpo entero de la Bernhardt, debido al lápiz a veces prodigioso del artista L. F. Rojas, tan injustamente olvidado ahora.

Casi llenaban el resto de la misma página un artículo ampuloso en elogio de Sarah y un poema: éste firmado *Rubén Darío* (v. la p. 45) y el artículo, con tres asteriscos.

Quiso, en efecto, el destino reunir en 1886 bajo la Cruz del Sur y al pie de nuestros Andes a Sarah Bernhardt, de 41 años, en el apogeo de su gloria, y a Rubén Darío, de 19 años, poeta en flor, todavía inédito, que había ingresado como gacettillero a la redacción de *La Época* hacia apenas dos meses.

El director del diario era don Eduardo Mac-Clure. Y Mac-Clure y hermana del director era la dama que obsequió la joya. La buena disposición de ambos para con la actriz queda así certificada; y mayormente si se considera que, después de *La Libertad Electoral*, fué *La Época* el diario de Santiago que más publicidad concedió a las representaciones de la Bernhardt, más que *El Ferrocarril*, *El Independiente*, o *Los Debates*. Pero los artículos de *La Época* se diferencian de los de *La Libertad Electoral* en una particularidad: son anónimos.

Este anonimato, frente a las firmas resplandecientes del otro diario, o a los pseudónimos sin secreto (Juan de Santiago, Wanderer) de *La Unión*, da qué pensar, sobre todo cuando se considera la alta calidad de los artículos de *La Época* y su continuidad, declarada por el mismo autor, quien, por pertenecer a la redacción del diario, podía omitir la firma.

Redactores de *La Época* o cronistas o colaboradores eran entonces: el Dr. Augusto Orrego Luco, Manuel Rodríguez Mendoza, Vicente Grez, Daniel Caldera, Alberto Blest Bascañán, Ladislao Errázuriz, Julio Bañados Espinoza, Agustín Correa Bravo, Alfredo Irrarrázaval, Luis A. Navarréte, Rubén Darío. ¿Cuál de éstos podía tener razones para callar su nombre al pie de artículos cuyo asunto y redacción a ninguno podía avergonzar ni comprometer? Pensamos que sólo uno de estos nombres nada significaba entonces para el público ni para ningún círculo: el de Darío, mozuelo desconocido, que ni siquiera los *Abrojos* había escrito aún. (1) *Rubén Darío*, bajo

(1) El *Abrojo* X^{VII}, el que primero publicó, es del 13-X-1886. El que apareció en seguida, el *LIV*, es del 11-XI-86 y posterior a la partida de Sarah Bernhardt.

un artículo, o *Abraham Artajerjes*, habría dado entonces lo mismo: no añadía ningún prestigio, ni formaba ningún *pendant* con los nombres rutilantes del otro vocero: Lastarria, Amunátegui, Barros Arana, . . . es decir: la ciencia, las letras, la calidad social.

Para que se vea esto con mayor claridad, voy a enumerar en orden cronológico los principales artículos a que me refiero, ya que sería demasiado prolijo citar todos los que, firmados o no, aparecieron en cada diario.

Octubre 10. *La Epoca*: TEATROS.—*El estreno de Sarah Bernhardt*, por Radamés.

Los Debates: *Estreno de Sarah Bernhardt*.—*Fedora*.

El Ferrocarril: *El estreno de Sarah Bernhardt*.

El Independiente: *El estreno de Sarah Bernhardt*.

La Unión: *Semanas de Santiago*, por Juan de Santiago. (Rafael Egaña).

Octubre 11. *La Libertad Electoral*: *Sarah Bernhardt en Fedora*, por Miguel Luis Amunátegui.

Octubre 12. *La Epoca*: TEATROS.—*La Dama de las Camelias*.

El Ferrocarril: *La Dama de las Camelias*.

La Libertad Electoral: *La Dama de las Camelias*, por De Bertall (Alberto Póblete Garín).

Octubre 13. *El Ferrocarril*: *Adriana Lecouvreur*.—*Frou-Frou*.

Los Debates: *La Dama de las Camelias*.—*Sarah Bernhardt*.

La Libertad Electoral: *Adrienne Lecouvreur*, por G. René-Moreno.

Octubre 14. *La Epoca*: TEATROS.—*Adriana Lecouvreur*.

Octubre 15. *La Epoca*: TEATROS.—*Frou-Frou*.

El Ferrocarril: *Fedra*.

La Libertad Electoral: *La Fedra*, por D. Barros Arana.

Octubre 16. *La Epoca*: TEATROS.—*Fedra*.

La Libertad Electoral: *Sarah Bernhardt en Frou-Frou*, por Augusto Matte.

Octubre 17. *La Epoca*: *Sarah Bernhardt*, por * * * —*Sarah*, poema por Rubén Darío.

La Unión: *Semanas de Santiago*, por Juan de Santiago.

Octubre 18. *La Libertad Electoral*: *Sarah Bernhardt en*

Frou-Frou y en Fedra, por Miguel Luis Amunátegui.—*Sarah Bernhardt*, soneto por M. A. Hurtado.

Octubre 19. *La Libertad Electoral: Sarah Bernhardt*, por Carlos Toribio Robinet.

Los Debates: Fedora.—*Sarah Bernhardt*, por B. Frías C.

Octubre 20. *La Unión: Fedora*, en Valparaíso.

Octubre 21. *La Libertad Electoral: Sarah Bernhardt en la Dama de las Camelias y en Fedora*, por Miguel Luis Amunátegui.—*A Sarah Bernhardt*, poema por J. Julio Elizalde.

Octubre 22. *El Ferrocarril: Le Maître de forges*.

La Libertad Electoral: Le Maître de forges, por Jacob Larraín.

Octubre 23. *La Epoca: TEATRO.—Le Maître de forges*.

La Libertad Electoral: Le Maître de forges, por Alejandro Aguiet.

La Unión: Sarah Bernhardt en la Dama de las Camelias, por A. Subercaseaux.

Octubre 24. *La Unión: Semanas de Santiago*, por Juan de Santiago.

Octubre 27. *La Epoca: Sarah Bernhardt y el arte*, por Francisco Miralles.

La Libertad Electoral: Le Maître de forges, por Alejandro Aguiet.

La Unión: Sarah Bernhardt ante el público de Santiago, por Wanderer (Rafael Errázuriz Urmeneta).

Octubre 28. *El Ferrocarril: Hernani*.

La Libertad Electoral: Hernani, por J. V. Lastarria.

Octubre 29. *La Epoca: TEATROS.—Hernani*.

El Ferrocarril: Función de gala de Sarah Bernhardt.

Octubre 30. *La Epoca: TEATROS.—La Dama de las Camelias*. (Reprise).

Octubre 31. *La Unión: Semanas de Santiago*, por Juan de Santiago.

Noviembre 3. *La Epoca: TEATROS.—La Esfinge*.

Noviembre 4. *La Libertad Electoral: Sarah Bernhardt*, por Daniel.

Los Debates: Teodora en el Municipal.

Noviembre 5. *El Independiente: Teodora*, por Kéfas (Pedro Antonio Pérez).

Noviembre 6. *La Epoca: TEATROS.—Théodora*.

Noviembre 7. *La Unión: Semanas de Santiago*, por Juan de Santiago.

Noviembre 10. *Los Debates: Sarah Bernhardt*, por Raúl.

En esta lluvia de artículos, que no es sino una parte del total, los TEATROS de *La Epoca* debieron de pasar un tanto inadvertidos. Y la firma, desconocida entonces, o el pseudónimo, nada habrían modificado. (1)

Pero en otras latitudes, donde el nombre *Rubén Darío* importaba ya un prestigio, el caso era diverso, y éste se produjo, como natural consecuencia del viaje de la compañía dramática de Sarah, la que, después de actuar en el Perú, se dirigió a Panamá y Centro América.

Y al llegar a este punto de mi relato, se me presenta un hecho extraordinario. Ninguno de los artículos que en *La Epoca* aparecieron bajo el rubro de *Teatros*, se ha reimpresso después en Chile. Ninguno, y sin embargo, tres de ellos se hallan reproducidos en el volumen IV de las *Obras completas de Rubén Darío*, impresas en Madrid en los años 1923, 24 y siguientes: volumen que se titula *Páginas de Arte*. Reproducidos y enmendados. Fuerza es, por lo tanto, que esos tres artículos se publicasen con la firma de Darío en Centro América, donde fué recogido el material de *Páginas de Arte*. Dos de estos artículos llevan en el libro fecha muy posterior a la de su aparición en Chile: Enero y Febrero de 1888, y el otro va sin fecha. Son los *Teatros* del 29-X, 30-X y 3-XI del 86.

¿Fueron acaso enviados desde Chile por el propio Darío? Posiblemente. Y, dada su probidad literaria, nadie supondrá que los hubiese firmado sin ser de su pluma. En todo caso, si tres de la serie fueron publicados con su nombre y acogidos entre sus obras, los siete restantes, con las mismas señas y los mismos rasgos, deben ser acogidos también.

Al limitar esta afirmación a los diez *Teatros*, queda dicho que en mi opinión el artículo *Sarah Bernhardt*, del 17 de Octubre y firmado * * *, no fué escrito por Rubén Darío, aun cuando contiene algún detalle de la especie favorita del Nicaragüense.

(1) El pseudónimo *Radamés* ha sido atribuido por don Guillermo López (*Anales* 1939, p. 96) a Manuel Rodríguez Mendoza. Otros lo atribuyen a Alfredo Irarrázaval. Aquí, en el primer artículo, se vé que lo usó el autor de *Teatros*.

Darío gustaba de la música y del teatro lírico: ya entonces había manifestado admiración por Wagner, sus obras, sus personajes; y luego tendrá alabanzas para la aptitud musical de su amigo don Narciso Tondreau. Sin embargo, no hay huellas de que publicase ningún comentario tocante a la compañía francesa de óperas que actuaba en Santiago desde Junio del 86. En cambio, desde la llegada de Sarah se abre en *La Epoca* una nueva sección bajo el rubro invariable de *Teatros*.

(1) Este plural no corresponde, empero, al contenido: nunca se mencionan allí las óperas del Teatro Municipal ni las zarzuelas del Teatro Santa Lucía; sólo se habla de Sarah Bernhardt, de sus excelencias, de sus piezas, y con este motivo, del teatro francés en general, y con tal erudición y competencia que, si no fuese porque hay certidumbre de que, por lo menos, algunos de esos artículos son de Darío, se haría duro creer que ese mocito de 19 años, recién llegado, hubiese podido escribirlos. Y la sección *Teatros* dura «ce que durent les roses», el espacio de diez mañanas, hasta la partida de «la divine Sarah»; dando por cumplido su objeto cuando apareció el décimo artículo anónimo sobre sus representaciones. Todo esto es singular y esconde un misterio.

Por otra parte, el estilo de los *Teatros* excluye la posibilidad de atribuirlos a ninguno de los otros redactores mencionados. Sólo una mano había entonces comparable a la mano ducal de Darío, y esa no llegaba aún por la *La Epoca* (2): la de Pedro Balmaceda Toro, el émulo de Rubén Darío en la prosa artística y novedosa y en el tema modernista; y a éste no atribuyó esas prosas quien podía estar en el secreto: Manuel Rodríguez Mendoza, al coleccionar piadosamente en 1889 las «épaves» del malogrado genio de Pedro, que fué una de nuestras mayores promesas literarias. (3)

Se me permitirá, entonces, una suposición. Tal vez tuvieron alguna iniciativa en los agasajos literarios de *La Epoca* los hermanos Mac-Clure. Tal vez su admiración por la actriz, que ya he comprobado, se tradujo además en una

(1) Una vez, el 23-X, el rubro está en singular: *Teatro - Le Maître de Forges*.

(2) Véase el primer capítulo de *A. de Gilbert* por R. Darío. El primer artículo de A. de Gilbert en *La Epoca* es *El salón de 1886* en los números de los días 12, 14 y 16 de Diciembre de 1886.

(3) Los arcaísmos, extranjerismos, etc., que señalaré más adelante son, por lo demás, ajenos al estilo de Balmaceda.

pétición al empleado Rubén Darío de que se dedicase a escribir sobre sus representaciones. Así se explicaría la constancia del cronista, constancia que va hasta seguir a la actriz a Valparaíso, puesto que Darío vió representar *Rome vaincue* por la Bernhardt, y esta tragedia (o mejor: un acto de ella) sólo se dió una vez, en el Puerto, como parte de la función de beneficio y de despedida de Sarah. Rubén dice, cuatro años más tarde, que la vió en el Municipal de Santiago (Véase el t. I, de *Obras escogidas de Rubén Darío*, p. 395); pero se trata de uno de los muchos olvidos del poeta; ya que, no habiéndose dado dicha tragedia sino en el Teatro Victoria de Valparaíso, no pudo verla en otra parte.

Más aún: se me ocurre que esos comentarios a la pieza *Rome vaincue* que Darío hizo entrar en la nota XXXIV de *Azul* . . . , y el soneto mismo a *Parodi*, fueron posiblemente escritos en Chile. La compañía de la Bernhardt viajaba con libretos bilingües, en francés e inglés, de todas las piezas del repertorio, que se vendían en una tienda francesa de Santiago. Darío pudo conocer, pues, la tragedia entera cuyo acto final vió en Valparaíso, y, bajo su impresión, escribir versos y notas que ya no era tiempo de publicar en Santiago.

Puede suponerse, pues, que siguió a Sarah a Valparaíso; que tal vez era el reportero encargado por Mac-Clure de escribir para *La Epoca*; que las *notas* le quedaron en su carpeta. . . En suma: que Darío siguió de cerca todas las representaciones de la Bernhardt.

A este cúmulo de detalles convergentes a probar la paternidad de Darío, voy a añadir otros que ofrecen los artículos mismos. No muchos, pues no quiero fatigar al lector, quien podrá advertir por sí mismo otros detalles y coincidencias en el texto de los artículos y en las notas que les pondré en el tomo II de las *Obras escogidas*, donde serán recogidos los diez *Teatros*. Por este motivo, no he vacilado en anotarlos abundantemente, aun a riesgo de parecer prolijo.

Diez años después de los sucesos que estoy comentando, Rubén Darío publicó en Buenos Aires, en defensa de *Los Raros*, el artículo *Los colores del estandarte*, que he citado en el tomo I de las *Obras escogidas* (pp. 133 y 147) y que reproduje íntegro en *Poesías y Prosas raras de Rubén Darío* (*Anales*, Santiago, 1938). Dijo allí Darío que Paul Groussac, en sus crónicas de *La Nación* de Buenos Aires, durante «la primera

temporada de Sarah Bernhardt, fué quien le enseñó a escribir, mal o bien», como en 1896 escribía. Añade que «cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano, pero que él le enseñó a *pensar en francés*». Dice aun que, ya en 1893, cuando Darío encontró a Groussac en Panamá, «era el santo de su devoción» y que «le visitó con la emoción de Heine delante de Goethe». No era poco decir, y Darío debió de arrepentirse más tarde de su exageración.

Pues bien, si se exceptúan los artículos de *La Epoca*, materia del presente estudio, no he encontrado mención alguna de P. Groussac en ninguna de las publicaciones que en 1886 se hicieron en Santiago, en torno a la Bernhardt. (1) En cambio, el autor anónimo de los *Teatros*, cita por su nombre dos veces a Pablo Groussac, y otras dos reproduce ya una de sus frases más ocurrentes, ya una de esas menciones extranjeras a que tan aficionado era el poeta de Nicaragua, y cada vez no escatima las alabanzas (Véanse los artículos del 23-X, 3-XI y 6-XI). Y si hubiese tenido yo la suerte de hallar en Santiago una colección de 1886 de *La Nación* de Buenos Aires, sospecho que habría logrado comprobar, además, que la erudición que exhiben estos *Teatros* proviene en parte de las «revistas teatrales» de Groussac. Porque se ve claro que el autor de los *Teatros* aparentaba mayores conocimientos literarios de los que tenía en verdad, «blufeaba» un tanto, como ahora se dice, y ello es signo de su juventud, pero de una juventud de extraordinario relieve y carácter.

Juntando ahora esas dos circunstancias, esto es: la declaración de Darío en 1896 y las menciones del autor de *Teatros* en 1886, artículos éstos que luego aparecen con firma de Darío en 1888, ¿habrá quién dude de que estos *Teatros* son justamente aquellos escritos en que el Nicaragüense, en hora

(1) Artículos del propio Groussac sólo he hallado los siguientes:

Le Sphinx. Dos grandes columnas en *Los Debates* del 19-IX-86. Trata sobre el estilo, para justificar su opinión de que Feuillet es un «escritor de raza». Cita las expresiones de Heine, en alemán, que el autor de *La Esfinge* (*Teatros* del 3-XI) cita también. Y las opiniones de este autor no difieren de las de Groussac: los mismos tópicos, en estilo más lujoso.

La acción teatral. Tres columnas en *Los Debates* del 23-IX. Después de mes y medio de representaciones de la Bernhardt, hace un resumen de sus impresiones: casi todas desfavorables, incluso para Sarah, a quien no le reconoce aptitudes sino para encarnar mujeres malvadas. Pocas conexiones con los *Teatros*.

El argumento de Fedora. Fragmento de un artículo en *El Ferrocarril* del 9-X. Sin importancia.

Théodora. Incluido en el último artículo *Teatros*, de *La Epoca*.

temprana, hacía su aprendizaje del nuevo estilo castellano, en la escuela de Paul Groussac?

Por si aun hubiere alguien que dudase, no sería difícil apurar la prueba, examinando el estilo y el vocabulario: La sensualidad de ciertos pasajes y las imágenes y palabras con que se manifiesta; el encantamiento y la gracia, la exaltación y vehemencia de otros; las voces *sui generis*, provincialismos, arcaísmos, neologismos, extranjerismos, con que se salpican las frases y que a veces son los mismos típicos vocablos, de *Azul*... (1); el corte de las sentencias, breves, nerviosas, desbordantes de sentido, que salta sin transición; (2) todo esto que se admirará más tarde en *Azul*... , se encuentra también aquí, si bien como en infancia, de modo menos sostenido y sabio que en el libro señero. *Teatros* se nos presenta, pues, como una obra de transición respecto a los «Cuentos en prosa» de *Azul*... , tal como *Rimas* lo es respecto al «Año lírico». Y ¿quién otro que Darío mismo podía haber ejecutado en Octubre y Noviembre de 1886 tal obra de transición?

Pero, ya he dicho que no quiero fatigar al lector. No quiero amontonar y cotejar expresiones para inferir pruebas, porque estoy cierto de que basta con lo dicho y con las notas a los *Teatros* para que nadie crea que tantas coincidencias puedan ser una simple casualidad.

(1) He aquí algunos rasgos del vocabulario de *Teatros*:

Empleo del pretérito imperfecto de subjuntivo (*deslumbraran, recibieran, llegaran, supiera, dejara, decorara, etc.*) en vez del pretérito indefinido (*deslumbraron, recibió, llegaron, supo, dejó, decoró,...*), uso raro en un escritor chileno antes de la visita de Rubén Darío, si no enteramente ajeno; y que todas las autoridades en materia de lenguaje repudian, no obstante tratarse de un uso arcaico.

Empleo de expresiones ajenas al uso chileno: *cogida en cepto por cazada en trampa, urdimbre por urdiembre, a la continua por continuamente, restricta por restringida, acabalado por completo, fulgecer por fulgurar, silba por silbatina, ternos por pugilatos de tres, gollete por pescuezo, fincar por yaçar, etc.*

Algunas de tales expresiones se encuentran en los escritos contemporáneos firmados por Darío, tales como: *frou-frou, espumajeo, morir de muerte, emerger*, (construido como verbo transitivo directo), *simulacro por imagen, garrida por gallarda, las clases dirigentes que dice Carlos Bigot por como dice... esmaragdina* empleado sustantivamente en vez de *esmaragdita*, como en *Azul*...

Frases tomadas a Groussac: *chatalas y estériles como veredas callejeras*, del artículo *Théadora* del crítico franco-argentino; *O Liebel* etc., cita de Heine hecha por el mismo.

(2) Hablando del estilo, P. Groussac decía en su artículo *Le Sphinx (Los Debates; 19-IX-1886)*: «... es un acierto constante para encontrar sin esfuerzo el giro original, el epíteto eficaz, el verbo significativo y pintoresco; la imagen luminosa, la expresión condensada, potente e hinchada de savia fecunda... , acierto que le fué negado a Littré con todo su saber, y donado por las hadas a la cultivadora del jardincito de Sévigné. Y Darío debe de haber meditado profundamente sobre esto, un eco de lo cual repercute aún en su manifiesto *Parnasianos y Decadentes* (V. el tomo I de *Obras escogidas*, Reseña de *Azul*...).

Un rico como Darío (¡oh sarcasmo!) poco gana con la adjudicación de estos diez artículos, aun cuando algunos son tanto y más valiosos que los que ya figuran en *Páginas de Arte*. Pero nada es desdeñable cuando se trata de un gran escritor, ni sus yerros; todo contribuye al conocimiento de su personalidad y de su obra. Y en este sentido la importancia de *Teatros* es grande. Se conocen poquísimos escritos en prosa de Rubén Darío anteriores a éstos, y todos de escaso valor. Puede decirse, pues, que la prosa periodística del Nicaragüense empieza con esta serie tocanté a las representaciones de Sarah Bernhardt, prosa con suntuosidad de verso, a trechos, en que Darío se nos presenta, sin transición, dueño ya de un gran estilo, de contenido substancioso, rico en metáforas, y de orquestación seductora. Son ya bastantes títulos para sacar del olvido estos *Teatros* que nos muestran al autor en mocedades literarias tan robustas como las mocedades guerreras del Cid.

Totalmente honrada es, por lo tanto, la confesión de Darío en *Los colores del estandarte*. Groussac fué una de sus admiraciones y uno de sus maestros. Quizá propiamente el primero, y anterior a los autores de Francia que le hizo leer Pedro Balmaceda: C. Mendès, A. Silvestre, Th. Gautier, los Goncourt. . . y que determinaron «la influencia francesa en la obra de Rubén Darío», tan bien señalada por los profesores Mr. Mapes y A. Marasso.

Y aquí toca comentar otra confesión del Nicaragüense, tan verdadera como la anterior. A Pedro Balmaceda, dice Darío en *A. de Gilbert* (cap. primero), «le conocí recién llegado a Chile, y fué de los primeros corazones que me hicieron endulzar la ausencia de la patria nativa. Yo trabajaba en *La Epoca*. Al hojear un día los diarios de la tarde, encontré en *Los Debates* un artículo firmado con un pseudónimo que no recuerdo, artículo cuyo estilo nada tenía de común con el de todos los otros escritores de entonces. Era sobre la muerte de un romancero popular, uno de esos poetas broncos e ingenuos que florecen como los árboles salvajes, al sol de Dios y al viento que les acaricia. No pude saber, por de pronto, quién era el autor de aquellas líneas deliciosas en las que la frase sonreía y chispeaba, llena de la alegría franca del corazón joven.

»Al poco tiempo, Manuel Rodríguez Mendoza llegó a la redacción con Pedro Balmaceda. Presentaciones. Charla. Hablando de asuntos de letras, le comunicué mis impresiones respecto al artículo aquel.

»—¡Soy yo!— me dijo, con una expresión de vanidad infantil, esa que excluye el orgullo necio y es límpida como el agua de una fuente montañera.

»Él era, en efecto, quien había escrito aquellas páginas admirablemente concebidas.

»En esto, las campanas de los cuarteles de bombas sonaron anunciando un incendio. Por las calles, pasaban coches a escape, bomberos de a pie, poniéndose sus cinturones o sus cascos de bronce. Una de las casas regias de la calle del Ejército Libertador, la mejor de Santiago, era devorada por las llamas. Yo tenía a mi cargo la crónica del diario, y pedí excusas a mi nuevo amigo, por tener que ir al lugar del suceso. ¡Iremos juntos!— me dijo—. Enlazados los brazos, bajamos las escaleras.»

El artículo en cuestión es el que recogió Manuel Rodríguez Mendoza en las pp. 241-245 de *Estudios y Ensayos literarios* de Pedro Balmaceda Toro (Santiago, 1889). Se titula *Guajardo* y apareció sin firma ni pseudónimo en el número del 5 de Diciembre de 1886 de *Los Debates*. Rodríguez no anotó las fuentes ni las fechas de su compilación; pero mi joven amigo el profesor don Antonio Doddis, que ha estado estudiando recientemente la obra de Pedro Balmaceda, me comunicó esta fecha (que yo he verificado, además). La noche de la presentación de Pedro a Rubén fué cinco días después, la del 10 de Diciembre, puesto que el incendio a que se alude en el relato es el que describe *La Epoca* del 11-XII-86 en un suelto: *El incendio de anoche*, con pretéritos arcaicos, signo claro de la pluma de Darío.

La más antigua prosa de *Azul*... es el cuento *El pájaro azul*... , publicado en *La Epoca* del 7-XII-86. Si nos atuviésemos, pues, tan sólo a estos dos escritos: *Guajardo* y *El pájaro azul*, en que el estilo modernista es ya una realidad, ambos amigos habrían coincidido en la iniciativa. No habría prioridad y sería necesario recurrir a escritos de Rubén de mínima importancia, como *Don Hermógenes de Irisarri*, del 26-VII-86 o *Historia de un picaflor*, del 21-VIII-86, con rasgos poco cla-

ros de la misma tendencia, para devolverle al Nicaragüense la anticipación. Pero, aceptada la paternidad de Darío para los *Teatros*, cosa que me parece inevitable, la iniciativa de éste se asienta en sillares más firmes.

El encuentro de Darío con Balmaceda fué, por consiguiente, posterior al encuentro con Groussac: hay diferencia de semanas; pero tan cortas, que pueden considerarse simultáneos estos dos momentos en que la trayectoria de Darío hace una curva violenta hacia el arte literario que un día será el modernismo.

En la Reseña de *Azul*. . . de *Obras escogidas* he llamado la atención hacia la plasticidad de Rubén y su adaptación temporal a todas las escuelas de arte. He mostrado también que *Azul*. . . , primera chispa del modernismo, nació gracias a los estímulos que el Nicaragüense recibió en Chile; pero que, cegado este manantial, se agostó la *azul* «enredadera de campanulas», y el ciclo de su inspiración se cerró con el regreso del poeta a su tierra natal.

Pues bien, todo eso supone un conjunto de influjos que en nuestro país, y sólo en nuestro país, obraron sobre Darío. He señalado dos de ellos, no por ser los únicos, sino por ser los más característicos: Lastarria, como síntesis del pensamiento chileno en los años de 1886 a 1888, y Manuel Rodríguez Mendoza, y sobre todo Pedro Balmaceda, como resumen de las aspiraciones literarias de esos mismos años. No voy, pues, a insistir aquí sobre el estrecho parentesco del liberalismo con el modernismo, ni sobre el papel de Balmaceda como parte del conjunto de influjos chilenos en la obra de Rubén Darío. No fué su papel el de simple comparsa, su influjo no fué solamente *reflejo*, mediante su biblioteca, sus chinerías y sus conversaciones. No. Fué clara y positivamente un influjo *directo, activo y de ejemplo*. Si no antes, por lo menos al mismo tiempo que el Nicaragüense, produjo Pedro Balmaceda cuentos y cuadros con temas modernistas y en un estilo «que nada tenía de común con el de los demás escritores», como dijo Darío.

Hay que señalar, además, como parte del conjunto de influjos, los que, no por ser franceses de origen, dejaron de ejercerse en *nuestro* ambiente. Hijo de tierras más pobres que las nuestras, Darío tuvo aquí un deslumbramiento. Cuando uno lee sus descripciones y pinturas de lo que vió

en Chile piensa que corresponden más bien a un país de ensueño *miliunanochesco*, como él decía. Pues bien, las representaciones de Sarah Bernhardt, en la atmósfera de nuestros teatros de entonces, en que cada palco era una visión de hermosas mujeres, de sedas, joyas, flores y luces, y el teatro todo un concurso de opulencia y lujo, tuvieron que influir en sus sensaciones e inflamar su imaginación.

El afrancesamiento del Darío de *Azul*... , que tanto pasmaba a Valera (Véase la p. 199 del t. I de *Obras escogidas*), no le vino a Darío solamente de Groussac y Mendès y de los otros escritores en cuestión. Las representaciones de la Bernhardt debieron de tener su parte. Darío, concurrente asiduo, vivió escenas y diálogos; se zambulló en el ambiente de los dramas, que no por ser artificial era menos francés. Las escenas y decorados de sus cuentos reflejan a trechos situaciones semejantes a las que comentan sus *Teatros*. Las funciones de la Bernhardt hicieron, así, las veces de una visita a Francia; fueron para el poeta una lección objetiva, y él tuvo una verdadera intuición de París, por los sentidos. (1). Visión de maravillas y audición del verso de Racine, de Molière, de Hugo, de Theuriet, de Parodi, por boca de Sarah, la de la voz de oro y la dicción perfecta, no obstante los dientes apretados que le reprocha Groussac. ¿Cuánto debe a ese sortilegio la música verbal cuya búsqueda y hallazgo tenemos en *Azul*... ?

Si los críticos adoptasen mi punto de vista, va a sufrir modificaciones la pintura a que nos habían acostumbrado los biógrafos de Darío. No obstante sus 19 años, Darío aparecerá, dos meses después de su arribo a Chile, en posesión de conocimientos lingüísticos y literarios no comunes, aun después de haber restado todo lo que sus *Teatros* deban a Groussac, Calixto Oyuela y demás comentadores extranjeros y nacionales que la prensa de Chile brindó al Nicaragüense. Asiste a las representaciones de Sarah Bernhardt con capacidades de juicio iguales a las de los letrados más cultos de Chile: Lastarria, Amunátegui, Barros Arana, ... y expresa sus impresiones en una prosa de estructura nueva: enjoyada y musical a trechos, como la que empleará poco después en los cuentos del libro *Azul*... El Darío que han pintado

(1) No es una objeción a esto la pintura de un París imaginado que se atribuye a Darío en su colaboración con Poirier en *Emelina*, ya que esta novela pudo ser retocada antes de su publicación en 1887.

algunos biógrafos: genial, pero ignorante y basto a su llegada a Chile, sería, pues, una de las tantas leyendas que la incomprensión tejió en torno al hombre superior, que, como el *Moisés* de Alfredo de Vigny, siempre erró por la tierra «poderoso y solitario».

NOTA SOBRE LOS RETRATOS DE SARAH BERNHARDT Y DE RUBÉN DARÍO

La página de *La Epoca* del 17-X-1886 mide, sin los márgenes, 68,5×48,5 centímetros. Esta reproducción da muy pálida idea del magnífico dibujo de Rojas en su tamaño original. Al pie: artículo en elogio de la Bernhardt, firmado con tres asteriscos, y que no parece haber sido escrito por Darío. A la derecha: el poema siguiente:

S A R A H

Bajo el gran palio de lumbre
del arte, una encantadora
a quien admira y adora,
y aplaude la muchedumbre;
una voz de tono blando,
un cuerpo de sensitiva;
algo como una arpa viva
que da el sonido temblando;
y luego una sombra; y luego
un alma y un corazón,
y una inmensa inspiración
que baja en lenguas de fuego;
amor hondo y subitáneo,
odio profundo y deshecho,
las tempestades del pecho
con las tormentas del cráneo;

la pasión terrible y fiera
que por el rostro se asoma;
un arrullo de paloma
y un rugido de pantera;
la pálida faz de muerta
por donde el lloro resbala,
y el suspiro que se exhala
por una boca entreabierta;
algo humano, algo divino,
algo rudo, algo sereno;
con una palabra el trueno,
con otra palabra el trino;
¡eso es Sarah! Y gloria a ella,
que con su ingenio fecundo,
brilla a los ojos del mundo
con resplandores de estrella.

RUBÉN DARÍO.

El retrato de Rubén Darío es de 1892; por consiguiente, de cuatro años después de su partida de Chile. Pero su expresión no pudo cambiar mucho en tan corto tiempo, y este retrato puede prestar un servicio: el de guiar en la búsqueda para encontrar el que pintó nuestro Juan Francisco González, probablemente en Valparaíso y en 1888. Don Luis de la Barra Lastarria, que conoció a Darío en casa de su padre, Don Eduardo, vió el retrato pintado por González y afirma que Darío aparecía revestido con un gran capote. ¿Se trata acaso del famoso sobretodo que adquirió el poeta «en el invierno de 1887» en Valparaíso y que obsequió luego en Guatemala al imberbe Gómez Carrillo, quien, a su vez, lo dió en París al poeta Verlaine? Darío lo describió como «un ulster, elegante, pasmoso, triunfal» (*Historia de un sobretodo* en «La Habana Literaria» del 30-V-1892, de donde lo reprodujo Don Regino E. Boti, en *El Arbol del Rey David*, Habana, 1921). Pero el humor con que el poeta escribió su narración es el mismo con que dictará su *Autobiografía*: adornando los hechos en su honor o a su sabor. Los anacronismos están a la vista. El sobretodo conoció a «una gran trágica», es decir, a Sarah, que había partido de Chile casi un año antes de la compra del sobretodo. Pero la existencia del sobretodo estupendo está atestiguada por Gómez Carrillo; luego, puede ser el del retrato. Mis búsquedas, sin embargo, nada han logrado averiguar sobre el paradero de éste; pero otros pueden ser tan afortunados como el descubridor del retrato de Cervantes por Jáuregui, cuya autenticidad se discute pero también se acepta.