DANIEL DE LA VEGA

LUZDE CANDILEJAS

EL TEATRO Y SUS MISERIAS



SANTIAGO 1930

EDITORIAL NASCIMENTO CHILE

LOS SECRETOS DEL TEATRO

Las últimas butacas

El público que compra su entrada elige las primeras filas. Y casi siempre quedan, vacías y anegadas en penumbra, seis o siete filas de atrás. En esas butacas discretas y olvidadas, se reunen, noche a noche, algunos grupos de gente pintoresca y mordaz, trasnochadora y zumbona, que es la verdadera sal del espectáculo. Allí están siempre el último chiste y la mejor crítica de la noche. Allí cuchichean los cómicos que no tienen contrata, algunos periodistas, el amigo de la segunda tiple, un autor que ya va a estrenar, el eterno aficionado, y ese otro muchacho que sin tener ninguna vinculación con teatros ni diarios, anda siempre entre cómicos y periodistas.

El público cree que la gracia, el ingenio y el desenfado están en la escena. Y no es cierto. La función interesante, viva y a cada instante renovada, está aquí abajo, entre las últimas butacas.

No hay prestigio artístico que escape de los chistes siniestros, vandálicos, abrumadores y mortales de los buenos amigos que charlan en esa penumbra, Aplauden todo. Después de haber dicho horrores de la primera bailarina, al terminar ella su número la aplauden concienzudamente. Pero la aplauden como personas de la casa, que tienen la obligación de contribuir al brillo del espectáculo, como compañeros que se resignan, como cómplices. La aplauden despreciándola con toda el alma.

—Pero esta chica es tonta, ¿sabes? Y aplauden frenéticamente.

¡Ultimas butacas, campo de encarnizadas batallas del ingenio o del rencor, de la gloria o del pobreterio! Todos los esplendores del carro de la bohemia, se murmuran aquí.

En estas últimas butacas se comentaron los primeros aciertos de muchos que ahora son actores de méritos, y se dijeron palabras injustas de algunos que ya no son. Y unos ojos muy bonitos y muy leales, se llenaron de lágrimas, una noche, en estas últimas butacas....

Las primeras butacas

La primera fila de butacas es esclusividad de los enamorados de las actrices. Hasta el muchacho que está perdido por la más humilde corista, ocupa fambién una de esas butacas, con la tranquilidad de un señor que se instala en su casa propia. Si por casualidad un caballero que jamás ha andado en líos con actrices, se sienta en esa fila, repentinamente se sentirá interesado por una bailarina pálida que acaso tenga muy bonito modo de reir. Es natural que en cuanto ese hombre abandone su asiento, se olvidará de la muchacha, porque es la butaca la que está habituada al amor a la actriz, y lo comunica a cualquiera que llegue. Una vez se sentó allí el marido de una actriz, y se volvió loco por su mujer. Subió inmediatamente al escenario arrastrado por su nueva pasión, pero como abandonó la butaca, llegó arriba sin su amor v la riñó agriamente.

Desde esa fila ven la función notablemente ampliada, y se dan un buen hartazgo, y poco a poco van aprendiendo de memoria todos los trajes, las actitudes y las sonrisas de la inolvidable.

Las chicas de la compañía también conocen de memoria a todos los de la primera fila, y los designan por sus características. A uno lo llaman el joven de los bigotes, a otro el del sobretodo, a otro el rubio tristecito, o otro el que se parece a Juan, a otro el de las gafas negras, y a otro el que se ríe tanto.

Yo que he pasado tantos años fumando imperturbablemente mi cigarrillo, apoyado en un bastidor, sé que ellas se entretienen mucho hablando de esos espectadores. Pero no sospechan que todos están enamorados. Y lo están todos. Perdidamente. Algunos piensan en el suicidio. Otros llegan hasta intimar con el empresario. Claro que algunos de esos amores eternos duran sólo una semana. Pero no importa. Mientras ellos ocupen una de esas butacas, estarán enamorados y tendrán un apodo. Las chicas del coro poseen una disposición especial para dar apodos apropiados.

Una vez yo tuve curiosidad por conocer el elenco de la primera fila, y le pregunté a una bailarina.

—Si todos vienen con sobretodo ¿por qué le llaman a uno sólo el del sobretodo?

—Asómese usted—me respondió únicamente la bailarina. Atisbé por el ojo del telón, y lo ví inmediatamente. A todos los señores de la primera fila, se les veía la cara antes que el sobretodo. Pero a ese, no. Se veía mucho antes el sobretodo. Y después, buscando con método, se divisaba la cara. Ese era el joven del sobretodo.

Los palcos

Toda la gente dice que a los palcos los asistentes sólo van a ostentar sus joyas y sus ademanes. Cada palco espues, un escenario en miniatura. Por eso yo creo conveniente que cada palco tenga un pequeño telón que se alce en el momento en que lleguen los ocupantes. Y cuando éstos se retiren deben hacer una venia al público mientras el telón desciende lo mismo que en el escenario. Tal vez las personas de muchos palcos lograrían aplausos.

Si. Cada palco ocupado es también un espectáculo. Se puede notar muy fácilmente que algunas señoras de los palcos sostienen rivalidades con las actrices. Y también las actrices suelen envidiar a las señoras, por esas miradas de admiración que les dedican algunos espectadores de platea.

Muchas veces yo he oido a criticos teatrales que se preguntan des concertados:

—¿Pero por qué viene tanta gente a este teatro? Estos cómicos merecen que los maten.

Es cierto. Los cómicos merecen que los maten. Pero la gente no va a ver la función del escenario. Va a ver la función de los palcos. Hay algunas muy buenas. Pronto yo voy a inaugurar la crítica de las funciones de los palcos. Y seré severo.

Unos dirán que los palcos no tienen luz para competir con la escena. Pero esa observación sólo puede hacerla el espectador superficial. La penumbra de los palcos vale tanto como el esplendor de la escena. Así como las actrices se pintan para la luz de las candilejas, muchas señoras se maquillan para la sombra de los palcos. Y hay ojos que se ven devoradores en la penumbra. Hay sombras muy artísticas. Yo llego a creer que en algunos palcos hay baterías de sombras, reflectores de penumbra para que se vean más lindas las señoras.

Como en las compañías, en los palcos hay primeras figuras, segundas figuras y coros. Y en los palcos también se cometen injusticias como en el escenario, y le dan el primer puesto a una segunda figura y postergan a la primera. Entonces la función de ese palco resulta mala. Pero todo eso lo arreglaría la crítica. Los balbuceos de esta crítica de los palcos, puede verse en la lista de asistentes a los palcos que publican los periódicos.

Sillones de balcón

Mientras la galería grita desaforadamente y la platea, autoritaria, hace callar, los espectadores de los sillones de balcón conservan un perfecto silencio. Están estupefactos. Es que esos espectadores se encuentran en una duda atroz. Quisieran estar en platea, que es la localidad que les corresponde, pero la platea cuesta mucho dinero. Su situación económica les empuja hacia la galería, pero les da vergüenza y no se atreven.

En esta duda se encuentran, y permanecen suspendidos entre la platea y la galería, sin saber si bajar o subir.

Los espectadores de balcón siempre están silenciosos. Los cómicos pueden cometer las atrocidades más grandes, y ninguno protesta. Sólo cuando las ovaciones son estruendosas, ellos se atreven a aplaudir tímidamente, pero aplauden porque están seguros de que nadie va a escuchar sus aplausos, porque saben que entonces a nadie molestan porque sus aplausos se pierden en el estrépito ensordecedor.

Las personas que van por primera vez al teatro siempre van a los asientos de balcón, y cruzan con mucho miedo los pasillos, y ocupan su butaca con gran respeto, y allí se quedan casi sin respirar. Miran embobados las decoraciones del plafond, las columnas y las cortinas; examinan, uno por uno, a todos los músicos de la orquesta, y pierden a menudo el hilo de la intriga, y cuando termina la función siempre quedan esperando otro acto, otro acto que tal vez les daría la clave de la obra que no entienden. En el porvenir, las compañías agregarán otro acto a todas las obras, otro acto dedicado únicamente a los espectadores de balcón.

En los asientos de balcón hay todas las noches muchos espectadores que entran por primera vez al teatro, y ellos les dan a los balcones esa gran timidez, esa permanente estupefacción que nadie puede contrarrestar.

Los cómicos no saben que aquellas noches en que el público estuvo excesivamente frio, sin aplaudir ni las escenas más brillantes, lo que sucedió fué que las butacas de balcón se agotaron y los espectadores sobrantes ocuparon la platea y la galería, y todos permanecieron mudos y respetuosos y las funcionss terminaron fúnebremente.

La galería

En su masa obscura y discola se hunden las raíces de esa flor monstruosa y caliente de la ovación. La ráfaga de todos los éxitos, cae de allí.

Los aviadores van siempre a galería, porque están acostumbrados a ver las cosas desde arriba, y así ellos entienden mejor la función, le arrancan hasta el último significado con su viva y penetrante mirada de pájaros.

Cuando hay un fenomenal éxito, y el público enloquece aplaudiendo frenéticamente, los más entusiastas sienten deseos de arrojar a algunos espectadores a la platea, y después arrojarse ellos mismos para rendir el más trágico e idolátrico homenaje.

Los espectadores de galería se compenetran inmediatamente en cuanto ocupan sus asientos, y desde ese instante todos sienten las mismas impresiones, y las manifiestan con rara simultaneidad. Todos son idénticos. Cuando algún espectador de esa localidad se desgrana de la masa, baja inmediatamente y toma una butaca de platea, y así se individualiza.

Yo creo que desde galería se ve una función distinta a la que ven los espectadores de platea. A eso se debe que no estén de acuerdo. Y cuando nosotros nos molestamos porque los de galería aplauden atronadoramente un detalle que nos parece muy insignificante, estamos equivocados. Ellos no aplauden ese detalle. Aplauden otro detalle completamente diverso, que sólo se ve desde galería. Y esos espectadores de galería también deben sentirse muy molestos cuando nosotros aplaudimos palabras y gestos que sólo son para la platea.

La chica que se duerme en el escenario

En todos los escenarios te he visto, chiquitina, y tus ojos humildes y abrumados de sueño siempre me han despertado una callada ternura. Unas veces eras la regalona de un matrimonio de cómicos brillantes, y otras noches eras sólo la hija silenciosa de una corista, pero siempre te dormías en una silla arrinconada entre decorados y muebles y siempre estabas un poco triste.

Temprano empieza tu zarabanda bohemia, criatura. Todavía no entiendes las pasiones que se agitan en el escenario, ni las rivalidades, ni los despechos, ni las glorias, ni la emoción del muchacho que se inclina a decir la primera galantería al oído de la linda bailarina. Todo este vértigo del escenario te satiga un poco. Ya para tí no tienen interés los colores de los trajes, ni el bosque de papel del decorado, ni las elegantes mentiras de la música. Tus ojos de nueve años ya conocen el desencanto de los telones parchados, de los muros viejos, de los camarines sucios, y tú, que eres tan inocente, no te dejas em-

bobar por la farsa de la escena. Somos nosotros, los experimentados y los heridos, los que aún tenemos ilusión para olvidar la muda comedia de nuestra vida y clavar los ojos en la ruidosa función de los comediantes. La verdad eres tú: por eso estás aqui dormida y tienes pena.

Ni el camarín estrecho ni el hotel frío pueden brindarte el regazo del hogar que te falta. Arrastrada por tus padres de ciudad en ciudad, sabes de ferrocarriles y de transatlánticos, pero no conoces ese pequeño mundo de los niños, que es el patio de la casa, el rincón de las muñecas, la azotea y el gato.

Muchas noches, en medio del estrépito y la agitación del escenario, entre los cómicos que pasan jadeantes y maquillados y los amigos que me murmuran el último chiste malévolo, yo también me siento un poco solo y un poco triste, y el chiquillo que hay dentro de mí, sale suera, y va hacia tí, nenita, algo perdido y mareado entre la alegría de todos. Es tu hermano.

Tal como en el cuento, tú y él son dos niños extraviados en el bosque de las fiestas y de los amores tristes de la vida...

Las chicas que se equivocan

Es dificil descubrir cómo se las arreglan estas chicas para equivocarse con tal perseverancia. Realizan la obra de arte de la equivocación.

El director, en el ensayo, elige seis de las que parecen más listas, y las coloca en fila en el centro del escenario. Luego les dice, en castellano:

—Sólo son tres pasos hacia adelante, y uno a la derecha. Ya!

Rompe la música, y las seis chicas dan los tres pasos hacia adelante, pero luego sólo cuatro de ellas dan el paso a la derecha; las otras dos lo dan a la izquierda.

El director, con exagerada amabilidad, les pregunta:
—¿A qué lado tienen ustedes la derecha, señoritas?
Hay un instante de vacilaciones hondas.

Ante la mirada terrible del director, logran ponerse de acuerdo en que la derecha la tienen a la derecha.

Vuelven a empezar. Los tres primeros pasos hacia adelante, los dan muy bien. Pero después, únicamente las dos chicas que se equivocan lo dan a la derecha; las otras cuatro lo dan a la izquierda. Estas chicas comparten equitativamente las equivocaciones.

El director da una palmada terrible en una mesa que tiene en el centro de la escena, para sólo dar estas palmadas.

-¡Volvamos a empezar!

Ellas están encantadoras con sus labios pintados y con esos ojos tan redondos con que miran al director.

Otra vez empiezan. Otra vez los tres pasos hacia adelante los dan muy bien, pero en seguida todas dan el otro paso a la izquierda.

El director se pone lívido. Se ahoga sin poder encontrar la palabra horrenda para vaciar la cólera. Pero tiene una idea ingeniosa, y se reprime. Se le ha ocurrido hacer una modificación en el bailable, y en vez de que el paso lo den a la derecha, como él lo ordenó, lo den a la izquierda, como ellas lo ejecutaron. Por lo tanto, ese ensayo ha salido bien.

-Está bien, -murmura.

Pero inmediatamente, las chicas que tienen conciencia de sus equivocaciones, y no quieren dejar que se pierdan, preguntan a coro:

-Con permiso. ¿El último paso no era a la derecha?

El viejo entre bastidores

Apoyado trabajosamente en su bastón nudoso, todas as noches llega al escenario. Hace quince años ya ninguna compañía quería contarlo en su elenco, ya era viejo y conocía todo el calvario de la gloria perdida, de la noche sin contrata, de la traición del público que vuelve los ojos aduladores hacia los nuevos ídolos que se levantan. Toda la sombra de la vida teatral cupo dentro de su corazón.

Estaría bien en un asilo o en casa de unos parientes piadosos. Pero su vida pobre no tiene fuerzas para separarse del ruido de los escenarios. El también es un mendigo. No pide una moneda. Tampoco pide un mendrugo. Este mendigo suplica luz de baterías, emoción de estrenos, engañosa alegría de lentejuelas.

¡Ah! Cuando algunas noches, de la orquesta se levantan los compases animosos de la «Marina», y de los camarines se derraman las chicas con sus faldas de pescadoras, un sollozo mortal se le anuda en la garganta, las

manos se le enfrían, y el escenario se le puebla de fantasmas. Fantasmas adorados, buenos camaradas que se llevó la muerte, rubias actrices que le entregaron sus labios en noches muy lejanas, y después desaparecieron para siempre: Dante en su Infierno olvidó este capítulo.

Todo lo tuvo y todo lo perdió. Ahora sólo quiere una silla en el rincón del escenario en donde menos moleste, para rememorar, noche a noche, el poema tormentoso de su juventud. ¡Qué viejecitas y tristes estarán esas Julias, esas Martas y esas Lucías que en •El Guitarrico» y en el «Vendedor de Pájaros» recogieron indiferentes el delirio de las muchedumbres! Acaso ya no existan, y todas esas manos que les tributaron aplausos tan calientes, también estén cruzadas bajo la tierra negra de la muerte.

En la escena el drama de este viejo no se representa. Se da entre bastidores, no tiene palabras, y casi nadie lo ve. Yo lo divisé una noche, y todavía llevo su calofrío dentro

La importancia de la tramoya

Hay que adquirir conocimientos especiales para entrar a los escenarios. Pues, los tramoyistas y los utileros no tienen un amor extraordinario a los jóvenes que van a atrapar coristas entre bastidores, y de tarde en tarde les arrojan, desde las alturas de la parrilla, un rollo de cordeles o un puñado de clavos.

Y yo les encuentro razón. A los pobres tramoyistas no se les permite opinar. Tienen que subir y bajar telones, sin poder decir que el tenor cómico es muy malo, o que las bailarinas tienen mas voz que las tiples. Ellos callan, pero se reservan esa crítica de los clavos y de los cordeles. Y basta. Esa es la crítica más seria. Porque si yo les digo en mis crónicas al característico que está muy exagerado, el buen hombre arroja despectivamente el periódico y dice una atrocidad de mí, y se queda tranquilo, Pero si después de lanzar unos de esos alaridos que él reserva para final de acto, le cae en la cabeza una libra de clavos de alambre, el asunto cambia.

Si yo pudiera, cambiaria mi pluma modestisima por un

puesto en la parrilla y un barril de clavos, y otra sería la suerte del teatro nacional.

Además, tienen una autoridad muy grande esos objetos que caen desde la parrilla, porque parece que en su caída interviene la Providencia. Tienen aspectos de castigos del cielo. Lo malo es que los tramoyistas no poseen una vasta preparación artística. Y eso es lo esencial. Pues, dejar caer a tiempo un telón, no es una operación muy importante. Lo que en realidad nos interesa, es que sepan dejar caer un gran trozo de madera sobre el cómico que trabaje mal.

El actor que se va

—Si no me dan ese papel yo me despido esta tarde de la compañía.—dice terminantemente.

El papel no se lo dan, y el actor que formuló tan enérgica amenaza, continúa trabajando completamente olvidado de su determinación.

Tres o cuatro días después llega trémulo al escenario. Trae llamas en los ojos. Grita:

—Si no despiden a ese hombre de la compañía, yo me voy. O él o yo.

Pero tampoco despiden a ese hombre de la compañía, y el actor amenazante trabaja en la noche a su lado con todo buen humor.

Y no se va. En largas temporadas, todos sus camaradas son substituídos. Unos se marchan con otras compañías, y otros enferman y se retiran. Sólo él prosigue tesoneramente su labor, sin faltar un día. Ya está acostumbrado a marcharse.

-Esto ha terminado, -dice.

Y va a su camarín y empieza a arreglar en un baúl las ropas, las pinturas y los papeles que andaban dispersos sobre las sillas. Antes de salir esa noche deja todo guardado para que al otro día un chico le lleve su equipaje a casa. Pero al otro día vuelve él mismo, y abre tranquilamente el baúl, y va desdoblando la ropa y colocando sobre la tabla sus pinturas y sus papeles. Es su trabajo de todas las semanas. Ha adquirido ya cierta habilidad en empaquetar sus ropas y sus pelucas.

Es que ese hombre jamás ha pensado marcharse de la compañía. Lo dice nada más. Y lo dice porque esa es su manera de protestar. En vez de lanzar una blasfemia, él dice que se va. Esta forma algo extraña de la protesta, tiene tres grados de intensidad. En el primer grado, únicamente dice que se va. En el segundo grado, dice que se va y arregla su baúl. En el tercer grado, dice que se va, arregla su baúl y se despide de sus compañeros. El cuarto grado sería tomar el tren, y después volver desde un pueblo lejano. Pero nunca sus protestas han sido tan enérgicas.

El ensayo después de la tunción

Es en el ensayo después de la función cuando el escenario muestra su pobreza, su cansancio, su desilusión y sus telones parchados. El teatro está en sombra y los cómicos están malhumorados. Es la hora del desencantamiento. Los camarines ya se encuentran todos vacíos y obscuros. Nadie tiene entusiasmo. Los actores ensayan a media voz, mascullando sus papeles. Cada cosa proyecta contra los muros una figura deforme y gigantesca.

La sala está negra, y sólo en la primera fila de butaca se divisa la silueta de una mamá que espera soñolienta a su chica.

A esta hora acaba el brujerío del teatro. A esta hora se ve cuán viejos son los trastos amontonados en un ángulo del escenario, y en que mal estado se encuentra el piso, y qué cantidad de polvo y telarañas hay en las vigas y en los pasamanos de las escaleras. Los ojos de la tiple, que en escena se ríen llenos de fuego y de juventud, ahora miran desencantados y empequeñecidos. Ahora

son visibles las arrugas y las impertinencias. Apagadas las candilejas que derraman generosamente su oro sobre decorados y mujeres, todo el teatro se empobrece y se enfría.

En los rincones, a ratos se encienden las brasas de los cigarros que fuman personas invisibles. Tal vez serán tramoyistas, o cómicos que esperan para hablar con el director, o amigos de algunos del teatro. En los rincones de todos los escenarios, siempre hay un hombre que no se sabe quién es, y que fuma silenciosamente. Sólo se divisa, de tarde en tarde, la lumbre del cigarro.

Las butacas de platea parecen personas que asisten al ensayo, pues la butaca del teatro siempre tiene una actitud de oír, de mirar atentamente hacia el escenario. Las butacas de las casas no oyen ni ven nada. Son las del teatro las que poco a poco se han ido transformando en espectadores. Y a veces las compañías dan grandes funciones para las butacas. El público no lo sabe, porque sólo los periodistas tenemos entradas para esas funciones.

Fatiga

Todos los comediantes padecen alguna vez esa hora mortal. Es una repugnancia al teatro, a los compañeros al público, al papel que noche a noche, sin alegría y sin fuego, tienen que repetir. Tal vez es la fatiga producida por largas temporadas de fieras emociones. Tal vez es la verdadera personalidad del hombre que, cansado de vivir dentro de las máscaras y los artificios, se rebela y quiere escapar, salir fuera, decir alguna vez la canción propia.

Es un descontento traicionero que los va socavando día a día. La jactancia del camarada les pone fuera de sí; el aplauso para los demás, les sabe a injusticia; el atraso del ensayo, les irrita; el chismecillo anónimo, les enloquece. Cada uno en fin, de los pequeños alfilerazos del escenario, que en tiempos alegres ellos vieron pasar con un bravo encogimiento de hombros, ahora basta para ensombrecerles el día.

A veces se entregan a la tormenta que llevan contenida dentro, y sin tener puesto en ningún otro teatro, se despiden de la compañía en la cual trabajan y caen en una bohemia horrible. Los demás cómicos no se explican esta actitud. Es que ninguno sabe que el demonio gris de la neurastenia camina a su lado, y les mira con ojos alucinantes desde el fondo del espejo...

Con una fatiga de muerte llegan en la tarde al ensayo, siempre desteñido y aplastante, y, por la noche, mientras la música rompe arrebatada y caliente, se ciñen la peluca sobre la frente rendida, aferrándose de verse de pronto tan viejos y tan tristes.

Pobre y feo como nunca está el camarín. Las ropas colgadas de largas perchas, parecen también alicaídas y devoradas por un cansancio atroz. Qué fatiga la de esa levita que cuelga exhausta, la de ese abrigo negro que pende como un pájaro muerto, la de esos cuadernos de música que empiezan a llenarse de polvo...

Ambición

Poner una casa de pensión es el ideal del cómico viejo. El pobre ha padecido tanto con las cóleras, las impertinentes y las cuentas de los dueños de pensión, que al fin toda su ambición se cifra en ser uno de esos amos despóticos y dar órdenes terribles a toda hora. El cómico siempre admira al dueño de pensión. A veces lo aplaudiría. Es cierto que en las noches el dueño va al teatro, y admira al cómico. Pero inmediatamente después que termina el espectáculo y todos vuelven a casa, el cómico admira otra vez a ese hombre inhumano.

Algunas veces el cómico ve cumplido su sueño, e instala su casa de pensión. Entonces aguarda, con una malignidad tenebrosa, que a su establecimiento llegue el cómico pobre, y que después de una semana no le pague. ¡Ah! Entonces él irá con una fiera arrogancia al cuarto del desventurado, y le dirá:

—Si no me paga usted hoy, puede marcharse con sus maletas mañana tempranito.

Cien veces le dijeron a él estas mismas palabras, y ahora él las repite con rara exactitud. Nunca dijo un papel con tal certeza.

El otro, el que ahora está derrotado y no tiene qué comer, trata de convencerlo y aplacarlo. Pero el cómico posadero es una roca. No hay argumento, no hay súplica, no hay promesa contra él. A un dueño de hotel que no haya sido cómico, se le puede hacer una comedia de lágrimas, y es posible vencerlo y hasta pedirle una cantidad prestada. Pero el cómico que tiene una casa de pensión, sabe lo que son estas cosas, porque él también las hacía, y mejor. Y a una escena dramática responde con otra escena tal vez más fuerte, y para las lágrimas del deudor tiene unos alaridos magnificamente ensayados.

No perdona jamás. No puede perdonar. Pues él se ha sacrificado, ha ahorrado penosamente el dinero, se ha retirado del teatro y ha puesto su casa de pensión, sólo para poder echar a la calle, con grandes gritos y ademanes, a los cómicos pobres.

Instantáneas

Ahora el trabajo escénico del actor no tiene mucha importancia. Lo esencial es el sobretodo. Un cómico puede trabajar desastrosamente, pero está salvado si tiene un gran sobretodo. Es necesario detenerse a analizar, a considerar esos opulentos sobretodos con muchos botones, trabas, bolsillos, cinturones, y cuello de piel, o de hule, o de cuero. Son sobretodos complicados, exuberantes, agresivos.

Para asignar el sueldo de los artistas, el empresario estudia sus sobretodos.

Por eso las compañías de verano son baratas y siempre son consideradas desdeñosamente. Es que son compañías de cómicos sin sobretodos.

. . .

Es muy dificil aprender a ver una comedia desde los

bastidores. A veces los cómicos que están en la primera caja dicen un chiste superior al que se dice en escena, y entonces al aprendiz se le revuelve la función de la escena con la otra, y queda estupefacto como un viajero ante una encrucijada.

Además de la crítica de la función, debía haber otra crítica de las comedias que se representan entre bastidores. Hay algunas muy buenas.

* * *

Hay aplausos tan oportunos y justos que merecen aplausos. A veces hay que aplaudir los buenos aplausos.

La nena que empieza

Cuando la chica llega por primera vez a pedir trabajo al cuartito del director, es una obra maestra de humildad. Sus promesas conmoverían a una roca. Y hasta a un empresario.

Ella trabajará tesoneramente, vivirá esclava de las órdenes del señor director. ¿Corista? ¿Bailarina? ¿Característica? El papel que le den. El sueldo que le asignen. Ella sólo quiere un horizonte para su inmenso entusiasmo por el teatro.

Al través de sus gasas, el director la examina casi con curiosidad científica. Es un raro ejemplar.

- -¿Ha trabajado usted en otra compañía?—le pregunta.
- —Nunca, señor,—responde con un acento tan dramático que parece que va a agregar:

-Lo juro.

El director la contempla con arrobamiento. Es delgada, nerviosa, mimbreña. Tiene unos ojos grandes, que con el carbón se pondrán negros y ardientes como dos noches españolas. De tarde en tarde, en su mejilla izquierda aparece un hoyuelo que es un primor. Al director, al señor director se le escurren las gafas.

Tiene deseos de decir:

—¡Es usted la virgen con abrigo de piel!

Y sólo acierta a murmurar:

-Queda usted contratada.

Después de un mes de trabajo, al director se le ha caido el pelo ensayándola cien veces para que haga malamente unas evoluciones muy fáciles y para que saque una carta a escena. El inmenso entusiasmo por el teatro, de que ella hablaba con los ojos húmedos de emoción, no se ve por ninguna parte. Le fatigan los ensayos y llega siempre atrasada a la función.

El director, con cara de hombre que ha perdido el tren, piensa llamarla para decirle que así no pueden seguir.

Precisamente en estas circunstancias aparece en un periódico una entrevista a la nena que empieza. Ella declara que no le gusta el género en que trabaja, porque no puede desarrollar todas sus facultades.

El poco pelo que le queda al señor director, se pone de punta. El pobre hombre está en su camarín, pintándose unas cejas de gendarme porliado, cuando suenan dos golpecitos en la puerta.

-Adelante.

-Soy yo...

Es ella.

-Vengo,-dice,-a hacer un reclamo que considero

justo. Este pequeño papel que ha repartido, creo que no me corresponde.

El director tiene un momento de desesperación. Quiere echar a correr a la oficina del empresario, y, sin quitarse las cejas de gendarme porfiado, presentar la renuncia de su puesto. Pero, se reprime.

—Efectivamente,—le dice,—ese papel no le corresponde. Pero, lo dice con sorna tal, que ella entiende la intención:

-Es demasiado grande para usted.

Loca de cólera, levanta la voz.

-Y le venía a decir que me retiro.

-¿Se retira?

-Me retiro.

En ese momento suenan dos golpecitos en la puerta.

—Adelante.

Sale la muchacha que se retira de la compañía, y otra muchacha entra. El director la contempla con arrobamiento. Es delgada, nerviosa, mimbreña. Tiene unos ojos grandes, que con el carbón se pondrán negros y ardientes como dos noches españolas. Quiere un puesto. Jamás ha trabajado en el teatro, pero promete estudiar tesoneramente, vivir esclava de las órdenes del señor director. Y al señor director se le escurren las gafas.

Los entreactos

No hay humor, no hay ingenio que resista la pesadumbre del entreacto. La pobre señora, mientras su marido sale a los pasillos a fumar, se queda en su butaca leyendo con perseverancia, uno a uno, todos los avisos del telón. Después devora a conciencia un paquete de caramelos. Después contempla a otras señoras que mueren de fastidio en sus butacas. Después dobla con proligidad el programa, y se desespera un poco. Un entreacto tiene la misma languidez del viaje en tranvia. Son bostezos de los tranvías estos que entran a los teatros en el vacío de los entreactos.

Suena la segunda campanada, La señora se aterra pensando en el tiempo que todavía tiene que esperar, y se entrega con toda el alma a la lectura de los anuncios del telón.

En el escenario el entreacto es simpatiquísimo, Hay nerviosidad, ruido, apresuramiento. En los camarines ellas están muy lindas, con sus lunares y sus lentejuelas. Toman café.

- —¡Adelante! ¿Cómo es esto que le vemos por aquí? Nos encuentra tomando café. ¿Quiere servirse?
 - -No, Isabelita. Gracias. Termino de comer.
- —Pues nosotras no hemos comido. Nos matan los ensayos.

Están muy lindas, Los párpados completamente azules, exageradamente encendidos, y en la mejilla izquierda—joh, Isabelita!—un lunar diabólico

En el camarín del director hay una marimorena atroz. Se habla a gritos de la empresa, del tanto por ciento, de la nómina, del préstamo y de la multa.

Una chica toca la puerta de un camarín;

- -¿Se puede?
- -Según...
- -Préstame las tenacillas.
- —Hola, Teresa. Entra. Crei que era Felipe. El ladrón llega siempre en unos instantes...

En otro camarín, un periodista solitario suma filosóficamente. Son soberbios los camarines. Al fondo el espejo y la tabla para colocar las pinturas. Allí están dispersos, las barras de colores. las peinetas, los ajadísimos
libretos, el frasquito del mastic, el periódico de la tarde
y una taza de café vacía. En la pared, en un clavo, una
gruesa colección de programas. Bajo la tabla asoma—
ya lo dijo Pedro Sienna en una frase inimitable,—una
batería de zapatos. En torno del espejo cuelgan las pelucas. Allí están todas. Las rosadas, las ignominiosas, las

imbéciles, las respetables, las venerables, las ruines y las cándidas. En las paredes hay centenares de inscripciones, Nombres lejanos, glorias y afanes de ayer. cenizas de horas pretéritas que recogemos casi con ternura: «Marta. 17 de Marzo de 1920», «Enrique Martínez. «La Viuda Alegre». «Aquí trabajó Carmencita Granados. «R. G. y C. M. Temporada de 1924».

En largas perchas hay colgados, gabanes, casacas militares, abrigos, blusas. La ropa colgada desordenadamente parece que está desfallecida, exhausta.

En el foyer nosotros fumamos el reglamentario cigarrillo, mirando retratos de tiples.

-Salud.

-Buenas noches.

Nos saludamos con un muchacho, amistad de tranvía y de entreacto. Un saludo, tres o cuatro palabras sin interés, y, pocas veces, un cigarrillo ofrecido y aceptado. Nada más, Todos tenemos varios de estos amigos incoloros, casi desconocidos, de los cuales apenas si sabemos un nombre, y que siempre les encontramos en los entreactos, y hablamos con ellos lánguidamente de todo aquello que no nos importa.

Por fin suena un timbre clamorosamente, y volvemos a la sala con todo el fastidio y la gravedad que recogimos en el foyer. Y los pobres cómicos tienen que hacernos reir, después del baño de indiferencia y hastío que nos hemos dado. Un espectador que viene de la calle es mucho más benévolo que aquel que viene del foyer, y trace en el espíritu polvo y sueño de entreacto.

VARIEDADES

Devocionario

Para interpretar ·La Dama de las Camelias ·. Ida Rubestein ha adquirido en las casas de los más renombrados anticuarios de París, muebles. cortinajes y bibelots auténticos de la época de María Duplessis.

Por encima de todas las modas teatrales y literarias, esta obra tan simple y tan dramática continúa recogiendo el homenaje de las generaciones. Y no es extraño. La Dama de las Camelias es el devocionario de las mujeres apasionadas, el himno de las que cayeron, el pañuelo de lágrimas de aquellas a quienes el amor dió un beso muy grande y una corona de espinas.

Todo amor juvenil es tempestuoso, y en sus horas revueltas acudirá a mirarse, con los ojos empapados de llanto, en el espejo de este drama romántico, así como en la noche levanta la cara enamorada hacia la luna.

Todos sabemos que la tumba de María Duplessis está siempre cubierta por una montaña de flores. Todas las

primaveras elaboran rosas para la pobre Margarita. Ningún invierno ha negado violetas humildes a la alondra loca que murió enamorada. La mujercita que cayó, y ya está solitaria, y tiene unos ojos muy grandes y muy tristes que en las noches humedecen la almohada, consuélase yendo a dejar sobre esa sepultura la rosa que sería para él.

Pero no son las mujeres caídas las que se estremecen ante las escenas del drama de Dumas, las que encienden su lamparita a los pies de Santa Margarita Gautier. Son todas. Todas se lloran un poco a ellas mismas, lloran un poco sus amores y su soledad, cada vez que lloran a la heroína lívida. Todas las que aman con tristeza—que es la verdadera forma de amar—son hermanas de María Duplessis. Alejandro Dumas, escribiendo sus escenas inmortales, dejó melancolía suficiente para todas las mujeres de la tierra.

Millones de morenas y de rubias son herederas legitimas del dramaturgo universal. Cada una, al llegar a los veinte años, va a contemplarse reflejada en esa obra. Es suya, como es suyo el suspiro, como es suya la primera estrellita de la tarde.

Ida Rubestein ha interpretado las más bellas creaciones teatrales. En todas ha puesto su genio de artista incomparable. Pero en «La Dama de las Camelias» pondrá su corazón de mujer. Es la primera obra que va a interpretar para sí misma. Y se rodeará de aquellos objetos que puedan ayudarle a resucitar los tiempos cuando María

Duplessis lloró porque le quedaba demasiado amor para tan breves días.

Pero todo eso es innecesario. Margarita no sólo pertenece a aquella época. Yo sé que mientras escribo estas líneas, ella se halla en todas las ciudades de la tierra. Está muy pálida, y parpadea de prisa para deshacer las lágrimas.

Vida de teatro

Una voz femenina me llama en la calle. Me vuelvo. Gentilisima. Petit-gris. Sombrero que es una joya. Una monada sus botitas.

—Adiós!—Me entrega sus manos enguantadas.—Llegamos anoche de Mendoza. Nos embarcamos mañana para el norte. Paco tenía muchos deseos de verlo para pedirle, creo que unas fotografías.

La mujercita que me habla es morena. Tiene los ojos azules. Habla con esa valentía que da el escenario. Cecea un poco. Los párpados exageradamente pintados, delatan a la mujer de teatro. Yo la miro de frente, tratando de arrancar de mi memoria un nombre, un dato, una fecha, Pero es imposible. No recuerdo en qué teatro, qué noche de mi vida he conocido a esta mujer.

- -¿Y Sienna?-me pregunta.
- -Acaba de partir en jira.
- -¿Y Frontaura?

- -Trabaja aquí en Santiago.
- -¿En el teatro?
- —No. Ya se despidió para siempre de la peluca, del mastic y de algunas ilusiones. Ahora es escritor. Nada más.

Ella me habla a grandes voces de una jira pintoresca, con más derrotas que victorias. Tiene una risa ancha y comunicativa. Nombra a cómicos viejos y descubre experiencia teatral. Me habla de muchos proyectos. Irá a Lima y a La Habana. Después, con un apretón de manos y muchos recuerdos para viejos comediantes, se despide y se pierde en el remolino de la calle central. Yo la miro alejarse con estupefacción y simpatía. ¿Quién es esta mujercita? ¿En qué hora aturdida de la bohemia del teatro, su mano vagabunda y mi mano idólatra, se encontraron?

Entre el laberinto cambiante de mis recuerdos de bastidores, busco su rostro perdido, y no lo encuentro. Por mi memoria pasan millares de cómicos, recuerdos de cien noches de estreno, de brillantes temporadas, de lejanos camarines, pero esta mujercita no está en ninguna de las encrucijadas del pasado. Me ha hablado de sus triunfos y sus descalabros, ha recordado algunos amigos con simpatía, y sin dejarme su nombre se ha perdido en la inmensidad de la vida.

Los porteros de los teatros

—Yo quisiera ser periodista para entrar gratuitamente a todos los teatros,—me dice un muchacho que acaba de llegar a Santiago.

Los periodistas no entran gratuitamente a los teatros.
le respondo.

—¿Me lo vas a decir a mi? Yo tengo un primo empresario...

—Sí. Las empresas ceden localidades para los periodistas, pero sólo entran a la sala aquellos que tienen cara de periodistas. Yo no tengo cara de periodista. En calidad de redactores entran a la sala muchos comerciantes, abogados, funcionarios y turistas. Yo los contemplo con envidia, y veo modo de imitarles sus sonrisas, sus saludos, sus ademanes, para que los porteros me crean un periodista y me dejen entrar. Pero es inútil. En cuanto lego cerca de la puerta, el portero corre violentamente la

cortina de terciopelo rojo, y me exige con energía el billete.

Yo, suavemente, trato de explicarle mis intenciones de entrar sin comprar entrada, pero el portero me responde terminante:

—Yo conozco a todos los caballeros de los diarios, y a usted no le he visto jamás.

El muchacho tiene mucha razón. El no me ha visto jamás, y yo no sé imitar las sonrisas, los saludos y los ademanes de los comerciantes que tienen cara de periodistas. Yo no me he hecho ver por los porteros de los teatros, y he perdido el tiempo escribiendo crónicas en los diarios. El muchacho tiene mucha razón.

Reconozco mis errores y trataré de enmendarme. Con paciencia, con laboriosidad, haré todo lo posible por imitar a esos señores que parecen periodistas, y en vez de vivir encerrado en mi oficina hilvanando estas crónicas volanderas, dedicaré mis energías a hacerme ver por los muchachos de los teatros.

Los empresarios y los representantes son gentilisimos conmigo. No me quejo de ellos. Tampoco me quejo de los porteros. Creo que un portero que impide la entrada de favor a un hombre que no tiene cara de periodista, cumple con su deber. Yo sólo me quejo de mí. De mí, que no tengo cara de periodista, y que para llenar esta misión no hago otra cosa que escribir.

Duelo de cantantes

-Hoy estoy un poco mal de voz.

Esta es la frase admirable, la frase insustituíble. La repiten siempre. Y al repetirla sonríen delicadamente como personas que ya están resignadas a los dulces horrores de la profesión. Los muchachos, antes de aprender a despedazar la primera romanza, ya saben pronunciar esta frase con acierto:

-Hoy estoy un poco mal de voz.

Esta frase es una trinchera. Tras ella se defienden astutamente. Si se les aplaude, la frase significa:

-Calcule usted cómo cantaré yo cuando estoy bien.

Y si se les censura, la frase quiere decir:

-¿Qué quiere usted? Ya le he dicho que hoy estoy mal.

Hay gente que abomina de los cantantes.

—Son muy fatuos,—dicen:—creen que ellos son el cen tro del universo.

Puede ser. Pero eso no tiene nada de particular. Otros, sin saber cantar también creen lo mismo. En cambio, los cantantes, cuando se olvidan de sus rencillas artísticas, son ingenuos, son generosos, son unos grandes niños a quienes se les puede embriagar con el elogio más insignificante.

Ahora van a sufrir una incomodidad horrible. Anuncian de Freiberg (Alemania) que el profesor de zoología, señor Mangold, ha descubierto que los gusanos de tierra pueden cantar. Esto no es nada. Lo maravilloso es que ha averiguado que tienen voz de soprano.

No sonriais. El cablegrama informa que mientras el señor Mangold realizaba ciertos experimentos, para los cuales había colocado una docena de lombrices de tierra bajo una campana de cristal, escuchó delicadas voces de soprano. El profesor pudo establecer que esas voces eran de los gusanos.

Es horrible. Hasta hoy el canto fué facultad de seres nobles, como la alondra o como mi vecina. Pero ahora todos los orgullos han rodado ignominiosamente. El gusano es, según los poetas, la última criatura del universo. Y canta.

—Eso es mentira,—me dice con vehemencia un tenor amigo mío.

—Cálmate, Mario,—le respondo.—La vida juega con nuestros mejores orgullos y con nuestros mejores sueños. Allí en donde tú pusiste todas las ternuras de tu corazón. cae un adoquín. Aquello que mereció tu beso recibe una coz. Aprende a recibir cada desencanto con la dulce filosofía de la sonrisa. Para echar a volar tus infortunios, tienes un arte. Canta, Mario. Canta como las alondras. Y como los gusanos.

Cómicos

Los cómicos acaban de atravesar una crisis pavorosa. Cinco compañías dejaron de funcionar. Se enumeraban muchos motivos, se hacían serias inculpaciones, se discutía con ferocidad. Pero las causas carecían de importancia. El hecho grave era que un centenar de cómicos vagaba por nuestras calles, ocultando, bajo sonrisas admirables, hondas inquietudes.

—Lo celebro—nos dice un amigo.—Así hay probabilidades de que, de desastre en desastre, desaparezca de la tierra el mundo de los comediantes.

Nuestro amigo es cruel. ¿Por qué desear el exterminio de esta gente pintoresca y ruidosa? Ya sabemos que Blasco Ibáñez dijo de ellos:

—Si yo tuviera el poder necesario, prohibiría que a los cómicos los enterrasen en tierra sagrada, como lo prohibieron los reyes antiguos.

Pero Blasco Ibáñez es muy apasionado. Es cierto que

Mirbeau en uno de sus ataques incendiarios, les arrojó esta frase:

—No tienen ni siquiera lo que tienen los más pobres: La propiedad del rostro.

Pero Mirbeau es muy impulsivo. Con sus artículos de antaño—dice Gómez Carrillo,—hizo llorar a las más encantadoras actrices de Francia.

Es verdad que los cómicos son superficiales, son traidores, son vanidosos, son ingratos, son mercaderes, son perezosos, son intrigantes. Es verdad. Pero son muy simpáticos. Todo hombre de corazón les perdona sus múltiples y deliciosos pecados, porque a veces saben hacernos olvidar.

- -Es mucho-nos dice nuestro amigo,
- -Es todo.

O casi todo. Forman una humanidad aparte, una dorada humanidad de polichinelas, con lágrimas y rosas, con sedas y calumnias, y ahuyentan los desalientos sombrios de los pobres hombres que tienen que mirar cara a cara la vida. Su tarea es hermana de la tarea del gorrión, de la fronda y de la sonrisa. No son útiles. Ya lo sabemos. Pero han venido para poner sobre el barro de nuestras batallas, un relámpago de simpatía.

- -Pero son muy malos-nos dice nuestro amigo.
- —Como los niños—le respondemos.—Como los niños. porque sus maldades no tienen consecuencia. Los cómicos, por suerte, carecen de todo poderío. Sólo son reyes en las operetas. En la vida que sólo tiene un acto y es muy triste, apenas son coristas y a mérito. Sus atroci-

dades, pues, son pasajeras y graciosas. Y está bien que las cometan, para que nosotros, los cronistas, tengamos después la dicha de relatarlas. La pluma, después de llenar carillas y carillas, siéntese a ratos desilusionada, y no encuentra ya placer en esta ardiente casería de palabras. Entonces recurre a la vida teatral. Y los polichinelas, con sus mentiras, con sus miserias y con sus esplendores, le devuelven el resto de juventud perdida.

- -Es mucho, -nos repite nuestro amigo.
- -Es todo.

En torno de la opereta

Ya se habla de la decadencia de la opereta. Los cronistas teatrales la anuncian con cruel satisfacción. Y casi todos los cómicos afirman que el imperio de la música vienesa ya se fué. Pierrette Flori, que tan francas victorias ha logrado en «El país de las campanillas», y que ahora precisamente está organizando una compañía de opereta, no titubea en reconocer la agonía del género.

Se marcha, pues. ¿La Viuda Alegre, con sus locos collares montenegrinos y con su vals que rodó por todas las tabernas; desaparece ¿La Princesa de las Czardas, con sus chicas de concert ¿tan lindas y tan encantadoras, se calla el violín de ¿La danza de las Libélulas, y los gigolettes apagan sus linternas para siempre.

Y todo un mundo se marcha entre las serpentinas de las operetas. Temporadas brillantes, prestigios de actrices, obras, modas y autores. Es que el éxito de la opereta fué el más grande de todos. Hay que recordar que hubo épocas en que La viuda alegre, se daba todos los días en todos los países del mundo. Ninguna comedia,—contando desde los relámpagos de Shakespeare hasta los retruécanos de Muñoz Seca—ninguna ópera, ninguna zarzuela, ninguna pantomima, ninguna obra, en fin, que haya sido representada sobre las viejas tablas del tinglado, alcanzó éxito tan universal.

Muy pasajero, es cierto. Pero en ninguna opereta se ha divisado jamás un alarde de arte superior ni una ambición de perpetuidad. Y ese es su mayor encanto. Y los que ahora dicen que la opereta muere porque sus argumentos son infantiles y pobres, olvidan que nadie asistió a la representación de una opereta a seguir el asunto novelesco. El tercer acto, recinto natural del desenlace, siempre fué escuchado sin interés. O no fué escuchado.

Lo que falta saber es si sólo la opereta está en decadencia, o es todo el teatro que sufre una crisis ante la embestida inverosimil del cine.

Palace Theatre

Esta Josefina Díaz de Artigas que acaba de llegarnos en una película española, y que es una eminente actriz, que recoge todas las lisonjas abrasadoras de Madrid, y estrena las mejores obras de Benavente y de Marquina, vivió aquí en Santiago los primeros años de su juventud. Ya trabajaba muy bien y tenía un temperamento avasallador. En aquellos años,—aún la mano de la gloria no había jugado con sus cabellos negrisimos,—tenía un nombre chiquito y jovial. Sólo se llamaba Pepita Díaz.

Trabajaba en el Palace Theatre, ese pequeño salón de la que fué Galeria Beeche, en la calle Estado. No tenía palcos, ni balcones, ni galeria, ni acústica, ni declive la platea. Pero tenia artistas. Don Manuel Díaz de la Haza, uno de los más grandes directores de escena que han pasado por aquí, hace quince años inició una temporada en esa caja de pasas. Durante cuatro años, noche a noche, el éxito se asomó a la boletería, a comprar su entrada.

Imposible averiguar cómo en ese escenario de cinco metros, y lo mido con generosidad, cabían todos los artistas y la nube de jóvenes autores que entonces comenzábamos a enredarnos en la vida teatral. Rafael Frontaura, Eduardo Barrios, Carlos Cariola, Armando Moock, y muchos otros más, escribiamos para esa compañía breves obras que fueron recibidas con benevolencia. No sé lo que mis compañeros de entonces piensan de aquellas producciones. Yo tengo un remordimiento que todavía no me cabe en el pecho.

Como el público que acudía todas las noches no cabía en la sala, don Manuel inauguró las tandas de la tarde que entonces sólo se acostumbraban en los cines. El público también se desbordó en las tandas vermouth, y hubo una temporada en la cual don Manuel estableció la tanda selecta, que levantaba el telón a las cinco de la tarde. Como don Manuel era muy modesto, no quiso inaugurar las tandas de la mañana.

Pero, entonces los cómicos estudiaban. Sólo recibían el resplandor de las baterías después de haber aprendido de memoria sus papeles, y el apuntador, metido en su concha, pasaba una vida de gandul. Todo lo contrario de lo que ocurre ahora. Los cómicos duermen y pasean, y el apuntador trabaja como un jornalero. La crítica ya debía empezar a tomar muy en cuenta al apuntador. Y el público también debía hacerlo. Y cuando una obra resultara bien, el público no debía aplaudir a los cómicos, ni a los autores. Debía gritar:

-¡El apuntador! ¡Qué salga el apuntador!

Y el apuntador saldría un poco ruborizado de su escondite, haría una profunda reverencia, y caería, lentamente el telón.

Sería justicia.

El mal carácter de los artistas

Las actrices cinematográficas han prometido dominar sus nervios. Ya no más cóleras, ni arrebatos, ni lágrimas, ni riñas con los empresarios.

Admirable. Pero al hacer esta promesa, ellas sólo dan una prueba de buena voluntad y de amor a su arte. Nada más. Pues la promesa no la podrán cumplir.

Son muy pocos los artistas que pueden mantener tranquilos sus nervios después de algunos años de labor. Y no nos referimos únicamente a los artistas de cine y de teatro. También los pintores, también los músicos, también los escritores tienen un carácter que es un puñado de pólvora.

Es que después de haber cruzado los infiernos y los paraísos de la creación, después de haberse atormentado por un matiz, después de haberse extenuado en la cacería rabiosa de un adjetivo, después de enloquecer ante los icnco abismos del pentágrama, no hay sistema nervioso

que no se derrumbe y no se despeñe en una dolorosa neurastenia.

La mayoria de la gente cree que las actrices rompen sus contratos y sus juguetes, por vanidad, por regalonería. por afán de llamar la atención y escuchar súplicas. Y esta suposición es injusta. Nadie ama la alegría con tanta fuerza como los que van por el mundo en la divina carrera de la farándula. Nadie. Lo que ocurre es que todos son víctimas de sus fatigas, de sus sacrificios y de sus vigilias. Los que han vivido cerca de la gente de teatro, lo saben muy bien. Los que después de una función nocturna han asistido a esos monótonos y desesperantes ensavos que se prolongan hasta las tres o hasta las cuatro de la madrugada, perdonan todas las cóleras. Los que han sido testigos de las ilusiones y de los desencantos de una noche de estrenos, de una fiera y noble rivalidad entre dos primeras figuras, y de todas las calladas injusticias que se cometen al resplandor de las baterías, comprenden y se abstienen de juzgar.

Es que el arte es guerra. Guerra bárbara en la cual no hay cuartel para los vencidos. Desventurado el que pierde un minuto en la apasionada competencia. Nadie se preocupa ni toma en cuenta la vejez, ni las enfermedades. ni las mil circunstancias adversas con que tuvo que pelear el artista para interpretar una escena o para escribir sus páginas. Su labor es buena o es mediocre o es mala. Nada más. En las luchas del arte no hay misericordia. El más fuerte triunfa. El fin justifica los medios. El público, con una crueldad de niño, se burla sangrientamente de los

que caen. La crítica, si obrara con piedad, no cumpliría con su deber...

Bajo las ruedas del carro de cada vencedor, sólo hay un océano de lágrimas. Y ahora las actrices cinematográficas han prometido reprimir su mal carácter, como un soldado que antes de entrar a la batalla prometiera no mancharse el uniforme.

Las críticas de López

Vamos al escenario. El escenario, durante la función, es una caja de sorpresas. Allí, a esa hora todo puede ocurrir.

En los entreactos, la actividad es enloquecedora. Los maquinistas, apresuradamente, alzan decorados, arman puertas, desdoblan alfombras. Por todos los rincones hay hombres que clavan y desclavan bastidores. El escenario presenta un aspecto de carpintería y de edificio en construcción.

Las puertas entreabiertas de algunos camarines, dejan escapar vivísimas franjas de luz. Cerca de las primeras cajas, empiezan a agruparse las chicas del coro. Visten mallas; los brazos, desnudos; en la cabeza llevan boinas negras. Parecen pajes gentilísimos.

Por el ojo del telón, un actor observa embobado la concurrencia. Tiene una actitud de astrónomo ante su telescopio.

Se oye la voz sonora del segundo apunte:

-¡Señores! ¡Qué vamos a empezar!

Nosotros avanzamos alarmados entre este laberinto de bastidores, de cajones y de artefactos extraños.

Nos detiene un actor:

- -Hola ... ¿Cómo es este milagro?
- -Buenas noches ¿Muchos aplausos?
- —No, no. Me alegro muchísimo de verles, porque tengo que pedirles un servicio. Es por la pobre Manolita. Ya lo sabrán. López, el compañero de ustedes, todos los días le da en el diario unos estacazos que la van a matar. La muchacha llora como una loca. Claro que haciendo las tiples, no está bien. ¿Para qué vamos a decir? Pero !a chica se defiende. Además...

Nosotros interrumpimos con inquietud:

- -Pero, ¿quién es López?
- -López, el compañero de ustedes.

Esto es horrendo. ¿De qué López seremos compañeros nosotros? Meditando con un gesto de profunda concentración, con la vista baja, como si efectivamente estuviésemos buscando a López en las junturas del entablado.

-López...

Por fin, temerosos, nos atrevemos a decir la verdad:

- -No conocemos a López.
- -¿Qué no conocen ustedes a López?

El momento es horrible. Varias personas se han acercado. La tiple cómica, con los ojos muy grandes; el tenor, olímpico; el característico, más aburrido que un espectador. Tal vez hemos dicho una barbaridad muy grande al asegurar que no conocemos a López.

Todos nos miran estupefactos. Se presiente un escándalo, El grupo va creciendo.

Nosotros afirmamos desfallecientes:

- -En el diario no hay ningún López.
- -¿Que no hay ningún López en el diario?
- -Ninguno.
- -¿Y ese señor que viene todas las noches al escenario?
- -Uno que quiere burlarse de ustedes.
- -¿Y cómo sus párralos aparecen en el diario?

Atiza... La pregunta es más grande que una casa.

Estamos en el centro de un grupo inmenso. Los actores, los tramoyistas, los utileros, los electricistas, los mozos, los visitantes de bastidores, los López de los otros periódicos, nos rodean. Todos nos miran con una curiosidad creciente.

Nosotros finjimos una extrañeza mucho más grande que la que sentimos, y preguntamos:

- -¿Aparecen sus párrafos en el diario?
- —Vaya que sí. Vengan ustedes por acá.

Y el actor nos conduce a su camarín. Detrás de nosotros viene el grupo de los actores, los tramoyistas, los utileros, los electricistas, los mozos, los visitantes y los López. Todos. El camarín es muy pequeñito. Apenas cabe el actor con nosotros. El grupo queda en la puerta. El actor desdobla un periódico, y nos muestra un párrafo. Leemos. Es un párrafo breve, pero feroz. Cuatro o cinco líneas que despedazan a la tiple cómica. Estamos vencidos. La existencia de López es innegable. Su vitalidad se manifiesta poderosamente en estas opiniones acerca de la actriz.

Nos asaltan malos pensamientos. Nos decimos:

—Es justa la agresión de López. Esta criatura es muy ingnorante y vánidosa. Muchas veces ha desdeñado consejos desinteresados y cariñosos. Esta es una lección para su soberbia.

Pero la tiple está junto a nosotros con una cara tan melancólica que nos conmueve. Desechamos las ideas traicioneras, y nos despedimos prometiéndole encontrar en algún rincón del hemisferio, a López.

Llegamos a la redacción. Encontramos al redactor teatral preocupadísimo de los estrenos próximos. Le preguntamos sorpresivamente:

-¿Quién es un señor López que escribe en esta sección?

-¿En esta sección? Ustedes están equivocados.

Nosotros, ceremoniosamente desdoblamos el periódico y mostramos el párrafo:

-Este es un párraso de López.

El redactor lee las líneas con tanto detenimiento, que es indudable que las va a aprender de memoria, Sale apresuradamente de la oficina, y después de algunos instantes regresa con el original del párrafo. El original está escrito a máquina. No se puede saber nada. Nadie conoce

a López. Ninguno sabe cómo llegaron esas líneas a la imprenta.

De pronto el redactor, nos dice:

- -Ya sé. El párrafo es de ustedes.
- -¿De nosotros?
- -Indudablemente. Es una broma de ustedes.

Y a este hombre no hay forma de convencerlo de que esas líneas no son nuestras. Su convicción es férrea. Y lo cuenta a todos sus compañeros entre espantosas carcajadas.

El actor obrero

Vacilantes y reducidas surgieron al principio las agrupaciones de socorros mutuos; después los entusiastas clubs deportivos, con sus escapadas al campo y sus torneos periódicos; más tarde las sociedades obreras abrieron sus salones, y poco a poco estos organismos colectivos regularizaron sus funciones, multiplicaron sus actividades y a veces recogieron reflejos de las vagas ambiciones populares.

En la tarde, apagada la fábrica, las manos trabajadoras se estrechaban, Cada baile, en un modesto local de barrio apartado, era un suspirón de alivio de mucha gente rendida, más que de trabajar, de vivir monótonamente, sin que un pobre ensueño sirviera de compañía en la hora del crepúsculo,

Después, algunos muchachos entusiastas alzaron un proscenio, armaron tres telones, encendieron una batería. y una noche, tal vez una noche de verano ya muy dis tante, el telón de la primera velada obrera, ante un público compacto y mudo, se levantó lentamente...

Pequeñas estudiantinas, algunas chiquillas que decian versos viejos, un grupo de obreras que se atrevió con un sainete simple, fueron las primeras estrellas de esos estrechos escenarios. ¿Qué les dijeron los primeros aplausos? ¿Qué emoción las turbó al ver sus nombres en los repartos de los programas? ¿Qué ambición pasó por sus ojos cuando, después de haber caído el telón, volvió a levantarse ante la insistencia clamorosa del público?

El entusiasmo, que al principio sué lucecita aislada, es hoy chisperio crepitante, y el actor obrero es un nuevo tipo que se destaca, con arrogancia y simpatía sobre el fondo vasto de las mareas populares.

Ese muchacho que en la noche de los sábados se rasura cuidadosamente, se empolva los cabellos y se acentúa las primeras arrugas, es el acicate mas recio de la cultura popular. Es una escuela con risas en los labios, un despertador de ambiciones, un propagandista literario. Es más...

Hojea repertorios, frecuenta los teatros, se crea el bendito hábito de leer, hace prender el entusiasmo artistico entre los que le rodean, y en las noches de función ante el resplandor brujo de las baterías, tal vez despertará en muchas fuentes nuevas, como un milagroso titubeo, la emoción estética.

La América necesita iniciar la cultura artística del pueblo. Nuestro obrero todavía es un bárbaro, desesperanzado y hosco. Su único ensueño revolotea, como una mariposa negra, en torno de la copa de vino. Cuando cae la tarde, los pueblos europeos saben rejuvenecer y descansar con la música lenta de un lied, con la llamarada de una copla, con la brumosa languidez de una balada. A nuestro pueblo no le damos canciones, pero le abrimos tabernas. Nuestros poetas permanecen inéditos, pero los cantineros se enriquecen. Nuestra burguesía da un recio ejemplo. Preocupada en acumular dinero, aún no ha tenido tiempo de abrir un libro. ¿Quá hace el obrero de regreso de la fábrica, a la luz de un candil, allá en el fondo del conventillo oscuro?

Tú, muchacho obrero, que estudias un papel de una comedia, y te caracterizas en las noches de velada, y sales a escena un poco nervioso y te equivocas frente a los primeros aplausos, eres el primer maestro que tiene nuestro pueblo. La primera racha de poesía que baje hasta los pechos obreros pasará por tus labios.

Tal vez interpretas sin habilidad tu papel, tal vez destrozas los parlamentos, acaso titubeas, acaso maltratas algún verso, pero ten sabido que tú, codo a codo con los grandes maestros, estás empeñado en la tarea sagrada de despertar los corazones.

En las noches de función, cuando la farsa termine, antes que rompa el aplauso de tu auditorio humilde, yo quiero que te acuerdes que las manos que ahora te escriben esta página de elogio, te aplauden ardientemente, impetuosamente, con un ardor y un impetu que jamás les despertó poeta alguno.

El Carvajalismo

Roberto Aldunate ha hecho todo lo posible para que yo no escriba esta crónica sobre el carvajalismo. Pero es necesario escribirla. Ella prestará orden y claridad a muchos conceptos confusos, a muchas penumbras del problema amoroso.

Comenzaré explicando que el carvajalismo es esa recaída sentimental que padece el hombre que no debía pade cerla. Pues hay hombres que por su edad, por su experiencia mundana, por su inteligencia o por su escepticismo, parece que se encuentran libres de caer en las vehemencias y burlerías del amor. Un muchacho que ya ha cruzado el umbral de los treinta años, y sólo cree en muy pocas cosas, mira a la mujer con curiosidad, pero sin apasionamiento. Ese individuo es amo de sus acciones, y no se dejará tiranizar por una linda esfinge de cabellos rubios. Este es el caso. Cuando uno de estos hombres se enamora y pierde la serenidad junto a una mujercita, sufre un acceso de carvajalismo. El carvajalismo es, pues,

el flechazo, la caída, el cuarto de hora... Adán, entre las frondas santas del Paraíso, cuando mordió la manzana simbólica, fué la primera víctima del carvajalismo.

—Pero ese nombre...—me dice un amigo,—¿de dónde has sacado tú ese nombre?

—El origen de esta palabra,—le contesto yo doctoralmente,—es sencillísimo. Un muchacho juicioso, que viste y duda con elegancia, y frecuenta ese infierno frívolo de los escenarios, se enamoró seriamente de Adriana Carvajal, aquella rubia que ostentaba una historia de puñaladas y amores desventurados, y también solía trabajar en el teatro. Ante los primeros sintomas que demostró el amigo, algunos camaradas leales dudamos. No era posible. Ese muchacho que con tanta corrección sabía anudar su corbata y decir una paradoja, no podía sufrir un vahido ante unos ojos de mujer, aunque tuviesen tanta picardía como rimmel. No era posible. Y, sin embargo, fué.

Desde entonces el carvajalismo es el mal amoroso que llega inoportunamente, la pasión tardía, el cariño otoñal que siempre trae un poco de peligro y un poco de ridículo.

Cuando el hombre y la mujer cumplen treinta años, Dios los coloca en el Paraíso Terrenal,—Paraíso de independencia, de salud, de vigor, de alegría, de fe,—y les dice las bíblicas palabras:

-De este fruto no comerás.

Ese fruto es la pasión tardía.

Después de leer esta crónica sin importancia, que me perdonen todos los ancianos enamorados y Roberto Aldunate.

Los polichinelas

Los cómicos no estiman al cronista. El cronista tiene un aspecto apocado y anodino. Su charla carece de color y su palabra no tuvo nunca brío ni energía. Como sabe que todas las cosas de la tierra están sujetas a traicioneras mudanzas, huye de las afirmaciones y se encoge de hombros. Los cómicos lo consideran un muchacho inofensivo. Puede ser. Pero, al cronista no le conmueven las opiniones.

A los cómicos les gustan los hombres sonoros y arrogantes, los hombres que ponen en sus actitudes pompa y decoración, y desdeñan al cronista descolorido y silencioso.

Hacen bien.

Pero, a veces los cómicos cometen algunas atrocidades. Equivocan un personaje, falsean una obra o echan a perder un diálogo. Entonces el cronista toma un manojo de carillas, y, aunque no le conmueven las opiniones, escribe algunos párrafos acerca de esos desaciertos escénicos. Los escribe con lealtad y rectitud. Y la lealtad y la rectitud dan pujanza al lenguaje, claridad a las ideas, va entía al estilo. Y los párrafos que el cronista compuso friamente, suenan como una bomba y duelen como un estacazo. Los cómicos se indignan, y gritan como en un tercer acto, poco antes de que caiga el telón. Están conmovedores con sus ademanes de teatro romántico, y algo apesadumbrados porque nadie les aplaude estas situaciones. Entonces encuentran al cronista. Señalándole un periódico, con majestad, le preguntan:

- -¿Usted ha escrito esto?
- -Yo.
- -¡No es posible!

El cronista sonrie. Entonces los cómicos arremeten, ebrios de dignidad:

- -Usted debe rectificar esto.
- —No puedo rectificar. Si ustedes quieren puedo hacer una critica, un análisis detenido de los errores de ustedes; de modo que si hoy les he dicho en breves líneas que trabajan muy mal, mañana les diré lo mismo en una columna. No lo he hecho por ahorrar espacio.

Los cómicos se estremecen de cólera. Todo el orgullo que han aprendido a sentir en las noches cuando interpretan—con exageración casi siempre—papeles de príncipes y duques, asoma en llamaradas a sus ojos. Y gritancon sus voces muy bien impostadas, que a ellos nadie les enseña a trabajar, que no les preocupa la crítica, que sólo compran los periódicos para empaquetar las pelucas,

y que ya están rendidos de escuchar ovaciones. Y cuentan, detalle por detalle, la historia volcánica de sus triunfos. Algunos períodos les resultan muy bien; con cierto ambiente de fin de acto. Están magnificos, rodeados por sus recuerdos majestuosos, así como monarcas entre sus siervos.

Como este espectáculo se da en la calle, en torno de los cómicos y del cronista se han detenido algunos curiosos. Unos pocos atraídos por las palabras pintorescas de los actores, y la mayoría con la esperanza de que aquello termine en un lío de boletadas.

Ante la inesperada concurrencia, los cómicos se encienden, v aceleran los relatos impetuosos. Citan numerosos teatros y ciudades que han sido testigos de atronadoras ovaciones; hablan de la lluvia de regalos que recibieron en noches de beneficio, de las lisonjas que la prensa les arrojó a los pies. Agregan algunos chistes oportunos, varias anécdotas ajenas, y el auditorio sonrie. Ellos también sonrien agradecidos y entusiasmados, y entre todos se establece una corriente simpática. Son dichosos. Al hablar se dirigen a cada uno de los presentes, y recogen sonrisas de todos lados. El grupo ha crecido en forma alarmante. Entonces ellos dicen un chiste de buena ley, un gran chiste, uno de esos chistes que los cómicos guardan para los momentos solemnes, y las carcajadas estallan estruendosas. Aprovechando el triunfo, y con el temor de que el éxito decline, salen del grupo tomando del brazo al cronista, como viejos v cariñosos camaradas. El cronista se extraña mucho de esta prueba de simpatía. Y los cómicos le dicen con zalamería confidencial:

—Arregle usted eso, hombre. No sea usted malo. Reconocemos que toda la razón está de su parte, pero con esos párrafos nos echa a perder el negocio.

Y se despiden con sonrisas cariñosísimas, rogándole al cronista que no deje de pasar por el teatro. Charlarán. Se divertirán. Y por último, las joviales, las amables palmaditas en el hombro.

La lluvia, el verano y el teatro

—Con estas lluvias no hay empresario que resista,—dice la gente de teatro, conmovida ante las butacas vacias.

Es cierto. En estas noches tempestuosas y heladas, nadie quiere echarse a la calle para ir a ver bailar a las bataclanas casi desnudas. Pues esas muchachas que aparecen en los escenarios tan económicamente vestidas, producen un frío atroz a los espectadores, Hombres que tienen una salud de hierro, y que resisten imperturbables todas las traiciones de la temperatura, han atrapado pavorosos resfrios, sólo por ver bailar unas chicas con trajes de bataclán, allá en una escarchada nochecita de Agosto.

La lluvia, pues, es una enemiga del teatro. Pero no es sólo la lluvia. En las noches de verano, calientes y estrelladas, los vecinos dicen, sofocados:

-2Quién es el valiente que se mete en un teatro en una noche como ésta? Ni en la calle se resiste. Hay que

huir a los parques, económicos balnearios de los pobres hombres que celebran la noche de Enero con un chiste, una jarra de cerveza y un poco de luna.

En la noche de verano, tampoco se va a los teatros. Ni en los últimos días del mes, porque no hay dinero. Ni en la Navidad, porque las calles están tan bonitas con sus venteros y sus petardos. Ni en la noche de Año Nuevo, porque hay fiesta en casa. Además, el teatro tiene sus noches malas, que son las de los lunes, las de los martes, las de los viernes... Quedan, pues, muy pocas noches en el año para que el público se asome al ventanillo de las boleterías. Y por ahí andan los empresarios malhumorados, esperando que el cielo les envíe un sábado sin lluvia y sin calor, que no esté al fin del mes, ni sea víspera de Navidad o de Año Nuevo. Es difícil.

Y qué fácil es, en cambio, que en la noche lluviosa el empresario se vea obligado a cerrar las puertas de su sala por falta de concurrencia. A las diez de la noche, aunque el timbre de la puerta llama clamorosamente, la platea está vacía. En los sillones de balcón asoman tres cabezas inmóviles. En el pequeño foyer hay dos personas que no se atreven a entrar a la sala que está resonante y triste como un templo. Es a esa hora, y en esas circunstancias, cuando se ve todo lo hueco, lo falso y lo melancólico que es el teatro. Es a esa hora cuando se palpa la pobreza de las decoraciones, la frialdad de la sala, la vejez de los cortinajes de ajado terciopelo que penden abatidamente.

La medalla esplendorosa y mundana del teatro tiene este reverso sombrío y lamentable. A las diez y media, la cortina metálica de la puerta cae como un telón al terminar el espectáculo interesante y ridículo de la función que se suspende por falta de público.

Cuplés

El cuplé, ese pequeño poema vulgar, un poquito vacío, inflado de sensiblería, a ratos risueño, a veces quejumbroso, ha triunfado en el teatro. De la escena, ágil y liviana, ha saltado a los salones de la clase media, y desde allí, democrático y fácil, ha salido a la calle. El conventillo y el taller le han abierto sus puertas. Casi todas las artistas de varietés que hoy triunfan en Europa y América, han llegado al éxito trepando por la escala de sus versos imperfectos; y todas las criadas, mientras asean nuestros departamentos, sólo mueven el plumero a compás de «Agua que no has de beber».

En el teatro, el cuplé está venciendo a los demás géneros, y en el arrabal acaba de asestar un golpe de muerte a la canción popular, a la tonada criolla. El pueblo desahoga sus tristezas con «Flor de té». La musa popular se está universalizando.

El cuplé, con su triunfo avasallador, viene a dar una profunda lección a nuestros críticos literarios.

-¿A nuestros críticos literarios?

Indudablemente. Nuestros críticos piden a los autores que sus obras tengan color nacional, que sean antes que todo chilenas, que encierren el persume del alma del país. Dedir esto es sencillamente hacer una demostración de ignorancia, de inconsciencia o de mala fe. Los sociólogos, mucho más honrados y profundos—profundos porque estudian la esencia de los senómenos y las leves que los rigen-no olvidan en sus investigaciones un factor muy importante y muy nuevo, que es la interdependencia de los países. La facilidad de comunicación que poseen en los pueblos, va borrando las características locales. Los problemas se ramifican hacia el exterior. Las fronteras van palideciendo. Las costumbres y las ideas van revolviéndose con las ideas y las costumbres de los demás pueblos. Los caminos bien pavimentados, los ferrocarriles, los automóviles, los transatlánticos, los teléfonos v telegrafía inalámbrica han formado en la superficie del globo una red fan sensible, que cualquier pequeño acontecimiento que afecte hoy a México se comenta esta noche en el Transvaal. Un gran movimiento bursatil en Nueva York repercute en la Bolsa de Madrid. El conflicto de 1914 arrastró a la guerra a todos los países del globo. El movimiento socialístico se presenta en todas partes, con una simultaneidad alarmante. Todo se internacionaliza. Es la característica de nuestro siglo. Y el cuplé, el cuplé cursi, ingenuo, simple, es la poesía popular que se ha internacionalizado.

No es necesario poseer facultades proféticas para afirmar que en diez años más no quedará un rastro de la vieja tonada criolla. Desaparecerá porque no hay quien la cante, no hay quien la escriba, no hay quien componga su música dolorosa y primitiva. En cambio el cuplé no dejará un día de ganar terreno. El cuplé paga bien, y se impondrá ayudado por la fuerza brutal del dinero.

Y estos países jóvenes, sin tradiciones, sin historia casi, sin costumbres propias, y con un pueblo que canta sus dolores con versos importados de España, ¿qué elementos típicos pueden ofrecer a un poeta?

Y si el pueblo, cantando cuplés, abre su alma a una musa sin patria, es pueril esperar que nuestros escritores, que se encuentran en contacto con todas las literaturas, que levantan los ojos hacia los problemas universales, produzcan arte regional.

Hoy nuestras penas, nuestras alegrias, nuestras esperanzas, nuestras inquietudes, son iguales a las inquietudes, a las esperanzas, a las alegrias y a las penas de todos los hombres.

El ferrocarril y el telégrafo han borrado las fronteras. El corazón siglo veinte no tiene patria.

El arte regionalista agoniza en manos del cuplé y del cinematógrafo. Y su agonía será corta. El cuplé y el cinematógrafo introducen en el pueblo gustos cosmopolitas; en sus versos y en sus películas vienen lejanos países a visitarnos.

-2Y a qué ese afán de que muera el arte regional? nos pregunta un amigo. —Porque en la literatura regional—le contestamos—se olvidan casi siempre los grandes asuntos por los pequeños detalles. Hay en él muchos trajes, muchos vocablos, mucha descripción, mucho objetivismo, y lo que interesa es el alma, el alma con sus grandes inquietudes y sus grandes dolores.

La intriga está desprestigiada; el episodio agoniza; la anécdota se va. La acción en una novela no nos interesa. La epopeya moderna no nos contará grandes aventuras de héroes. Será únicamente el monólogo de un alma. De un alma contradictoria, santa, sutil, agitada, pecadora, voluble. Más que las proezas de cien ejércitos invencibles, nos preocupa la confesión de un pensador que medita frente al destino.

En la vida de un hombre de acción, que viaja, que dirige multitudes, que se enriquece, que lucha, que cae, que trepa, no ocurre jamás nada importante. En cambio, en la existencia de un contemplativo se desarrolla una tragedia grandiosa y callada.

LOS VERTIGOS DEL CINE

El muchacho que ya vió la película

Junto a nuestra butaca del cine, está sentado el jovencito que ya ha visto la película que ahora se proyecta. y se empeña en darla a conocer a todos los espectadores cercanos.

—Ahora,—dice,—va a salir un paisaje.

Los espectadores se molestan muchísimo y mueven la cabeza con desesperación, pero el jovencito no se da por aludido, y sigue anunciando:

—Ahora va a venir un caballero que es el padre de la niña.

Efectivamente, viene el caballero, y los espectadores se desesperan aun más al comprobar que este majadero acierta siempre.

-Ahora viene un tren.

No calla un instante. Quiere ser la vanguardia del espectáculo, el heraldo de las emociones, y se enorgullece

secretamente como si los episodios fluyeran obedientes de sus labios.

-Ahora la niña se va.

Pero la niña no se va, porque el muy simple se ha equivocado y ha confundido esta escena con otra muy parecida que viene después. Al ver que la niña no tiene cara de marcharse, el muchacho comprende su error, y considera que es indispensable una rectificación.

—No! No se va la niña todavía porque tiene que leer un papel que le traen. Es después cuando se va, pero antes tiene que volver el caballero. ¿Ven? Ahí llegó el caballero...

El calor de la rectificación le obliga a levantar exageradamente la voz, y como la explicación resulta demasiado larga, algunos espectadores no se pueden contener:

- -Basta, hombre, basta.
- —Sí, sí. Ya sabemos! Después terminará la película y quedaremos todos en paz.

-¿Se van a callar?

El jovencito se queda un poco estupefacto ante la tempestad que ha provocado, y permanece silencioso. Todos, con satisfacción pensamos que su arrepentimiento es hondo. Pero de pronto, ante una escena cómica de mucha rapidez, el chico no se puede reprimir, y estalla a toda voz:

-Ahora se caen todos al agua!

Este muchacho tiene vehemencia de precursor. Ya ha visto la película, y sólo viene al teatro a ilustrar, a conducir a los ignorantes espectadores. Siente la orgullosa voluptuosidad de ir adelante. Posee temperamento de profeta. Si tuviese genio sería un innovador, un inventor, un revolucionario; pero como bajo su sombrerito gris no caben tres ideas ordenadas, se satisface con ir al cine a anunciar los episodios que se acercan. Hay instantes en que se embriaga con sus adivinaciones, y lo envuelve el calofrío de la gloria que sintió Rodrigo de Triana, cuando en el alba del 12 de Octubre de 1492 gritó:

-¡Tierra!

Pero él es modesto, y no piensa transformar el mundo. Se conforma en las tardes de los Domingos con tomar su butaca y empezar a anunciar con entusiasmo:

-Ahora va a salir un caballero...

La censura cinematográfica y los zapatos

En pleno cabaret. Es la hora del vino apasionado y del arrebato volcánico del jazz. En torno de las mesas se bebe y se discute con ferocidad. Algunas parejas, arrastradas por un foxtrot, pasan. Y en medio del estruendo y de la risa, Pedro Sienna toma a una muchacha, la sienta sobre sus rodillas, le quita un zapatito, lo llena de champaña y bebe por la dicha de la vida. Este es un detalle del primer acto de «La última trasnochada». La Censura Cinematográfica lo suprimió.

Pero la Censura Cinematográfica, no hace un año, aprobó «La quimera del oro», y en esta cinta Carlos Chaplín se come un zapato. La Censura no mutiló un solo trozo de esta escena. Y todos vimos cómo el célebre bufo masticaba los cordones, cómo devoraba la suela, y cómo en un arranque de delicadeza, dejaba en el plato los clavos y los broches.

Para la Censura, pues, lo grave está en beber cham-

paña en un zapato. Si Chaplín llenase de vino su gran zapato, se bebiese el vino y después se comiese el zapato, la Censura suprimiría el momento en que el cómico bebía el vino y dejaría integro el trozo en que se comía el zapato. Esta no es una suposición.

Por lo tanto, lo que debe hacer Pedro Sienna para aplacar la inclemencia de la Censura, es comerse el zapato de la muchacha. Claro que resultaría bastante extraña esa merienda. En los cabarets la comida está invariablemente adulterada. A veces se comen unos grandes pollos de cartón-piedra. Pero todavía no se ha llegado hasta el zapato de mujer.

Como la producción cinematográfica nacional progresa vigorosamente, y debe estar sometida al criterio de la Censura, es indispensable analizar todos los matices de lo prohibido. Nosotros hubiéramos querido comenzar por los grandes problemas morales, pero la Censura nos ha obligado a empezar por los zapatos. Nosotros, humildemente, nos sometemos. Ojalá que en otra ocasión, el objeto del análisis pueda ser una prenda de vestir más elevada.

Los combinadores

Escriba usted sobre los combinadores,—me dice un apasionado de la cinematografía.—El público no los conoce, y ellos son los pequeños héroes anónimos del biógrafo. Mientras la pelicula va desarrollando aventuras presurosas en la pantalla, ellos, en las calles, viven su novela de ansiedades.

Es cierto. Los combinadores son los muchachos que transportan las películas de un teatro a otro. Cuando una cinta se pasa en dos salas una misma noche, los combinadores deben portar toda la película, tambor por tambor, desde el cine que empieza a proyectarla un cuarto de hora antes, hasta el cine que la aguarda, y ofrece en los primeros minutos unas breves actualidades o un acto cómico. Esto ocurre todas las noches, todas las tardes, en muchísimos teatros. Desde que comienzan las funciones, los combinadores tejen una vasta y precisa red de comunicaciones entre todos los teatros de la ciudad.

Con el saco de las películas al costado, en livianisimas bicicletas, corren defendiendo segundo tras segundo, escurriéndose entre el río de tranvias, de automóviles y de transeuntes. Son gotas de azogue.

Conocen su responsabilidad. Saben que treinta segundos bastan para impacientar al público ruidoso y exigente, que está interesado en la inevitable captura del traidor, que pagó su entrada y que agoniza de aburrimiento en los intermedios. Todo su trabajo es una sola ansiedad. Un instante de atraso no tiene perdón. El público no quiere explicaciones. Reclama la continuación de la cinta. Y muchas veces la persecución de los asesinos que apasiona al espectador, no tiene tanto interés como las carreras vertiginosas de estos muchachos. No es Valentino el protagonista, ni Raymond Griffith, ni Lon Chaney. Es el chico que sortea peligros en la calle estruendosa, el que no puede salvarse con un truco ingenioso, el que mientras corre siente silbar entre sus cabellos un viento helado como una guadaña...

Una noche en el Teatro Franklin terminóse de pasar un tambor y el chico no llegó con la parte siguiente. El empresario, nervioso, habló con los empleados de la sala que enviaba, acto por acto, la película.

—Hace dos minutos partió de aquí,—le respondieron. El empresario salió a la acera, buscando en la lejanía de la rectísima calle San Diego, al combinador que vendría como un vértigo. Pero el chico no aparecía.

El público se impacientaba y hacía ruído. En el teatro se creó esa atmósfera angustiosa que traen a las salas de espectáculos las dificultades inesperadas. Silbidos, voces, carreras de los empleados, y la orquesta que por tercera vez inicia un foxtrot que nadie quiere oír.

Pronto las protestas del público arreciaron, y en la sala se levantó un estrépito sostenido, creciente. Entre el escándalo llegó otro combinador con el acto que faltaba. El muchacho esperado había sido atropellado en una esquina. Un automóvil le partió el pecho jadeante.

El tambor subió a la caseta del operador, y la comedia continuó entre los aplausos del público, porque el protagonista, tan valiente y tan noble, se había salvado una vez más...

Dolores del Río

Es la estrella que acaba de aparecer. Por su rostro transparente pasan, grandes y expresivas, todas las pasiones. En las escenas sombrías y penetrantes de «Resurrección», en las cuales León Tolstoy amontonó el dolor con toda la sabiduría de su mano poderosa, Dolores del Río ha creado una Katusha encantadora y trágica, cínica y dulce, santa y ruín.

Cada una de las etapas de esta heroína del sufrimiento, es una creación de Dolores del Río. La chica campesina, candorosa y contenta de vivir, que se entrega religiosamente al cariño primero de su juventud, bastaría para dar vitalidad a toda una comedia. Pero, después viene la Katusha amarga y caída, la Katusha del pecado y del desaliento, y el espectador se resiste a creer que aquel rostro diáfano del idilio y esta cara envilecida que mira con desvergüenza a sus jueces, son dos conquistas de la misma actriz. ¿Hasta dónde llegan entonces los poderíos del arte?

No es lo mismo interpretar un momento del siglo XIX, obra universal que ha humedecido los ojos de tres generaciones, y cada uno de nosotros lleva dentro como la herencia más bella del genio ruso, que hacer un personaje de los folletines que se confeccionan para el cinematógrafo.

En «Resurreción», Dolores del Río es el milenario dolor moscovita, la bruma de la estepa, el remordimiento terrible de Tolstoy, la fatalidad, el lodo negro de la vida. Hay dolor universal en el llanto que cae de los ojos de esta mujer incomparable.

En esta obra la actriz no ostenta collares de perlas; ni automóviles, ni sedas. Es necesario advertirlo para no defraudar a nadie. Hay ternura, misterio, inmensos deseos de llorar. Nunca la pantalla recogió sombras más nobles y perdurables.

El precio de la Gloria

Esta Dolores del Río, tan femenina, tan sobria, tan nerviosa y tan apasionada; esta Dolores del Río que hace pasar por su cara latina todos los reflejos de los más escondidos sentimientos, acaba de entregar al mundo un nuevo poema cinematográfico. No hace tres meses que la vimos cruzar por los episodios sombríos y grandes de «Resurrección», y ya otra vez sus ojos españoles nos cuentan una fábula triste. Pero ahora no se trata de un drama tan amargo como el que nació bajo la mano soberbia de Tolstoy. Ahora es una delicada comedia de amor, desarrollada entre las llamas mismas de la guerra europea; es un cuento de ternura murmurado junto al espanto y los escombros.

El argumento, que es simple, dió margen para realizar una gigantesca reconstrucción de episodios de la guerra. Es un ancho panorama del desastre, una sucesión de pesadillas, un despilfarro de detalles sobrecogedores, que nos embriagan un poco con sus relámpagos, con sus sorpresas, con sus lágrimas, con sus cadáveres y con sus incendios. Hay grandeza en estas escenas. Hay instantes en que se piensa en las alucinaciones del poeta florentino. Y sobre ese fondo inmenso y rojo, sobre ese infierno de humo y de ruinas, sobre ese delirio de llamas y de sangre, se destaca la cabecita armoniosa de Dolores del Río, muy linda, muy frágil, muy encantadora, sonriendo con un poco de melancolía.

«El precio de la Gloria», que tiene escenas de sainete, de comedia y de drama, y revuelve el humorismo con los resplandores de la tragedia, sirve admirablemente para ostentar en toda su magnificencia la riqueza del temperamento de Dolores del Río. Pues esta actriz posee la ciencia de todas las máscaras. Todos los formentos pasan por su frente, todas las alegrías le abrasan los ojos, todas las pasiones palpitan en sus labios.

En «Resurrección» sué la tragedia y la fatalidad. Aquí es la simpatía y la ternura. También es la juventud. Una juventud generosa y romántica, una juventud de cabellos castaños y de ojos muy bonitos, que sonríe, que se desalienta, que se enamora, que a ratos es cruel y después es santa, que a veces se embriaga con sus propios sueños y llora unas lágrimas muy dulces y muy misteriosas

Ellas y el cine

No es el teatro. Es el cine. Nunca un seductor trajo palabras más fascinadoras, ni 'prometió más paraísos, ni construyó mentiras más delicadas, ni más inesperadas. No es extraño, pues, que todas las muchachas deseen aparecer en la pantalla, interpretar comedias inverosímiles y ganar fortunas únicamente con el brujerío de sus actitudes y de sus sonrisas. Porque el cine no sólo ofrece glorias. Ofrece también riquezas. No todos los palacios que aparecen en el cine son de papel.

Es, sobre todo, un arte de salón. Más que hermoso, es correcto. El folletín y la moda le prestan todas sus trapacerías. Y a ellas se les parte el corazón cuando llora una protagonista vestida con recargada elegancia, y vuel ven a casa hondamente conmovidas, pero sin poder olvidar el sombrero que vieron en el quinto acto.

Además, para las que quieren dedicarse a la pantalla, no existe el terror al público. El espectador que desde la

sombra mira sin inquietud el pequeño mundo cambiante del escenario, no puede adivinar los pavores y los vértigos de las actrices. La sala a obscuras se presenta a sus ojos como una caverna negra y resonante. Caverna llena de sorpresas, de delirios, de mieles y de desdenes. De sus tinieblas trepan los aplausos impetuosos, los murmullos de las breves risas de simpatía, y los silencios vastos, helados, severos, que parecen que desarticulan y prolongan el espectáculo.

Pero no son únicamente las opiniones del público las que atemorizan a la gente de teatro. Es también la crítica mordaz, implacable y traicionera de los compañeros, que atisba y muerde, minuto a minuto, al través del portillo de un decorado, en el grupo que habla en voz baja entre bastidores, en la charla de los camarines, en los encuenros en los pasillos penumbrosos.

También hay ardientes rivalidades entre los ídolos de la pantalla. Pero los artistas no reciben los alfilerazos a mansalva, cuando están en escena, crucificados entre su trabajo y el público. La actriz de cine trabaja casi a solas; la ausencia de los espectadores hace posible una relativa familiaridad entre los que trabajan; el error se puede corregir repitiendo un pequeño trozo de la rescena.

El cine, pues, que lo promete todo, ofrece pocos peligros. Es un arte sin peligros y sin encrucijadas, adecuado para señoritas; es un arte manso y doméstico para hijas de familia. Es más vasto que el bordado, pero no llega al calofrio; es más lírico que el pirograbado, pero no conoce el éxtasis. Ellas se lanzan con heroicidad, seguras de pisar, con sus zapatitos de gamuza, la arena de la gloria. Y llegan a las manos de los directores con las actitudes mal imitadas de todas las estrellas. Y nada es más dificil que hacerlas olvidar esa multitud de vicios recogidos por su inexperiencia teatral.

Le he preguntado a un director:

—¿Qué cualidad estima usted más en las personas que desean trabajar en la pantalla?

El buen hombre ha sonreido, y me ha contestado inmediatamente, con toda espontaneidad, como dichoso de desahogarse:

—La mujer más apta para trabajar en el cine es aquella que jamás ha visto una película.

Y yo le he creído.

El proceso de la Mata Hari

Todavía esta bailarina que recogió aplausos de todas las manos de París, atrae la atención de los periódicos. Blasco Ibáñez la hizo cruzar por los capítulos más ardientes de su novela «Mare Nostrum» y ahora ha llevado este libro a la pantalla.

¡Siempre la Mata Hari! Cuando era bailarina y enseñaba a toda Europa los encantos y los misterios de las danzas sagradas de la India, los públicos de Londres y Bruselas, electrizados por el fuego de la ovación, se ponían de pie. A la puerta de su camarín, muchas manos de príncipe llegaron a golpear. Generales gloriosos, que hicieron temblar la historia con el galope de sus húsares, dijeron, junto a su oreja morena y chiquita, una galantería más. Muchas noches llevó prendido sobre su pecho ambicioso, un crisantemo del jardín del Kronprinz.

Cuando estalló la guerra, y toda la juventud europea corrió a despedazarse a las trincheras, ella, que tenía grandes amigos en todas partes, declaróse neutral. Y si hoy sonreía a un político francés, a la semana siguiente cenaba con un arrogante capitán de los hulanos. Hasta que fué acusada de espía, y juzgada por la Corte Marcial francesa, y condenada. Para conseguir su indulto, los diplomáticos más sutiles de Europa, acostumbrados a interventr en los más grandes negocios mundiales, trabajaron con pasión. Pero fué inútil. La Corte Marcial francesa dijo que no, y contra su negativa se estrelló la ola de influencias. Y una madrugada de invierno, cuatro balas partieron el corazón misterioso de Mata Hari.

Y empezó a crecer la leyenda de su captura. En los círculos literarios de París y de Madrid, se murmuró que Enrique Gómez Carrillo, traicioneramente, la había entregado a la policía francesa. Se daban detalles. Gómez Carrillo, acostumbrado a vivir entre bastidores, es amigo de las más lindas mujeres de teatro, y se supuso que era íntimo de Mata Hari. Y una mañana en Bélgica, el cronista habría invitado a la bailarina a un paseo en automóvil, y el chauffeur, agente secreto de la policía de París, los habría llevado a la frontera francesa, y la artista habría caído prisionera.

Gómez Carrillo escribió un libro para desvanecer esta calumnia, y en él contó, en prosa milagrosa, la vida trágica y magnífica de esta bayadera modernísima.

Y ahora, diez años después de muerta, Mata Hari cruza otra vez el mundo como una heroína de la gloria y de la muerte

Borcosque

Borcosque, que durante tantos años ha trabajado con tesonera pasión en la cinematografía nacional, se marcha a Hollywood. Quiere ver de cerca los milagros y las trapacerías que realizan los norteamericanos en sus escenarios inverosímiles. Quiere palpar el imperio de Dolores del Río, el pedestal de Gloria Swanson, el paraiso de Norma Talmadge. Lleva en el zurrón de peregrino una experiencia rica, un claro talento y un enfusiasmo quemante y mocito, que es el peldaño más firme para atrapar el éxito.

Con el viaje de Borcosque se cierra el ciclo de nuestros balbuceos cinematográficos. Ya no más comedias perpetradas por nuestros incontables aficionados; ya no más crimenes en siete actos. Es necesario retroceder, desgarrar las alucinaciones que nos han engañado durante tanto tiempo, y tener la valentía de comenzar de nuevo. Y nadie más indicado que Borcosque para iniciar la ambiciosa

tarea de la reconstrucción. El, que ha vivido años enteros en la sombra de sus laboratorios peleando con los secretos de la fotografía y ha estudiado argumentos, y ha perseguido en los periódicos y publicaciones especiales todos los detalles del movimiento del cine mundial, es quien hasta ahora tiene, entre nosotros, más derecho a la victoria definitiva.

En la cinematografía chilena, Borcosque no ha sido un industrial, ni un estudioso, ni un artista. Ha sido mucho más. Ha sido un místico. De otra manera no sabriamos nombrar su pasión desinteresadísima por todo ese universo fugitivo que se enciende en la pantalla.

A Hollywood va, pues, con Borcosque, el resumen de nuestras batallas de tantos años, la más clara esperanza, la mejor gavilla de la cosecha

Pero Borcosque no sólo va a estudiar. También va a interesar a los productores norteamericanos por nuestros paisajes, por nuestros tipos, por nuestras costumbres, por nuestras leyendas, y por todo este mundo chiquito y solitario que se empina bajo los brazos de la Cruz del Sur.

le iti loca

9 5 9

Las estrellas y el divorcio

Todas las semanas, los aficionados al cinematógrafo reciben noticias de nuevas películas y de divorcios de ac trices. Parece que las lindas cómicas de la pantalla no quieren interpretar dos obras bajo los resplandores de una misma luna de miel. Ahora, un cablegrama nos avisa que Anita Stewart se ha divorciado de Rudy Brenne, y que Constance Talmadge ya pronto no será la esposa del capitán Alasatir Mackirgtosh. Las causas no importan. Por lo menos no nos importan a nosotros. Lo curioso es que estas criaturas interpretan con todo el corazón esos argumentos feroces contra el divorcio que inventan los norte-americanos, y después de cobrar su trabajo, de leer las mieles de la crítica y de recoger una tormenta de aplausos se divorcian.

Réplica más rotunda contra los autores de argumentos, no se conoce. El espectador que sale enternecido después de ver una película que le demuestra que el matrimonio

es sagrado, y que en la calle compra un periódico que le anuncia que la protagonista misma se divorció, debe sentir que sus convicciones vacilan terriblemente. Aunque estos norteamericanos tienen una se de cincuenta pisos, a veces la duda no deja de pesar algunos millones de toneladas.

Es que los grandes directores de películas no eligen cuidadosamente a sus estrellas. No basta que sean rubias, no basta que sean gentiles, que crispen las manos exageradamente y que hagan un poco el ridículo en la escena final de la reconciliación. Es necesario, además, que no se arrojen la vajilla a la cabeza con sus maridos de verdad después de haber terminado la filmación.

Y eso es muy difícil. Porque las pobrecillas salen de los talleres cinematográficos, tan abrumadas de frases edificantes, de arranques maternales, de gestos perdonadores de escenas ejemplares, que al llegar a casa, sienten, antes de empezar a almorzar, la necesidad imperiosísima de quebrar la sombrilla en las espaldas del marido.

Para que los divorcios terminen en los Estados Unidos, es indispensable que los autores de películas dejen de atacarlos.

Francisca Bertini

aquada, e e e en l

Hace algunos años, Francisca Bertini, que con las sombras lugaces de la pantalla había obtenido triunsos clamorosos, volvió las espaldas al cinematógrafo, para entregarse, con todas las vehemencias de su corazón meridional, al sosiego hogareño. No más aplausos, ni sueldos sabulosos, ni noches de insomnio pensando en los laberintos del alma de la nueva heroína que tenía que crear.

Rica, casada con un hombre de claro abolengo, sintió que la mano trémula de la felicidad había llamado a su reja.

Había llamado, efectivamente, Pero aquellos que han vivido, aunque sea sólo una vez, entre los vértigos del arte, primero tendrán que sentir que la muerte les enfría las sienes, antes que despedirse para siempre de los caminos de la belleza y de las torturas y los placeres de crear.

Esta es la historia de todos. Francisca Bertini, regresando a la pantalla a filmar las escenas apasionantes de «El fin de Montecarlos», no ha hecho otra cosa que repetir el episodio lamentable y divino de cada artista que se retira. Son inútiles todas las determinaciones y todos los obstáculos. El arte, tirano tremendo, los vuelve a ver arrodillados a sus pies.

Francisca Bertini era dichosa. El amor era suyo, el dinero cantaba en sus manos ardientes, las portezuelas de sus coches ostentaban un escudo condal. Y sin embargo...

Aquí la tenemos de nuevo, crucificada en el madero sublime del arte, esclava de los caprichos del público, quemada por el fuego creador, derrochando su vida para estilizar una sombra que pasa por un lienzo...

¿Quiere Ud. ser estrella cinematográfica?

Pues ha llegado la oportunidad. Don José Matienzo, representante de la Fox Film, viene a Chile a buscar una Gloria Swanson morena. Quiere llevar a Norte América, en los ojos de una nieta de España, llamas latinas.

El público, según lo ha declarado el señor Matienzo, pide nuevo rostros, nuevas actitudes y nuevas lágrimas. Y él viene a ver si entre estas montañas solitarias está escondida, como una Cenicienta, la heroína de mañana.

Para elegir a la sutura estrella se abrirá un concurso. Y es necesario ser muy joven para tener opción al premio. Las interesadas enviarán su retrato a un jurado compuesto por periodistas y artistas chilenos. Este jurado elegirá cincuenta concursantes, y estas serán sometidas a la prueba de la cámara cinematográfica. Este es el primer peldaño de la iniciación. La selección final será hecha por el directorio de la Fox Film en Nueva York-La agraciada recibirá inmediatamente su pasaje y firmará

su contrato por un año. Este primer contrato es el de las grandes ilusiones y el de las grandes inquietudes, la encrucijada del triunfo o del anónimo, la lotería de toda una existencia. La nueva actriz empezará haciendo papeles secundarios. Es decir, caminará por la callada vía crucis que es el silabario de todo arte, la batalla que no ve el público, la cuesta que casi nadie trepa. Será la criadita que trae la carta, la hermana menor del protagonista, la chica que pasa rápidamente allá por el fondo del drama. El espectador casi no repara en ella. Arrastrado por los hilos engañosos de la intriga, no sabe que esa muchacha que sonrie un momento, que cierra una puerta o que sube a un vagón de ferrocarril, está, con esos detalles insignificantes, jugándose el destino. Y es ese el drama íntimo que palpita detrás de cada comedia cinematográfica. La estrella que rie en primer plano, sospecha que en su imperio ya empieza la decadencia, y que por última vez ante la pantalla brillarán sus sortijas tristes... La muchacha que cruza por el primer acto y luego desaparece, está ebria de alegría y de orgullo. Tres grandes casas filmadoras le acaban de hacer proposiciones fantásticas. Los directores le sonrien. Los periódicos ya la nombran. Entre bastidores, la heroina es ella.

Y este drama que está oculto bajo los dramas del cine es el verdadero, el hondo, el apasionante, y el que jamás llegará hasta las letras de colores de los carteles.

El sueño de un vals

Es el amor de un principe con una chica de café concierto. Hay una cena galante, un vals antiguo, una botella de champaña, unos besos y un proyecto de fuga. Pero el principe, apagado el primer relámpago de entusiasmo, vacila y rompe su breve novela. Nada más. Este es e motivo de «El sueño de un vals», película «Ufa» que Alfredo Wolnitzky estrenará muy pronto.

No puede ser más simple. El argumento de «La Princesa de las Czardas» es casi lo mismo. Pero en esta película hay tanta gracia, tanta ternura, tanta delicadeza, que sus ocho actos encierran todo el himno de la aventura apasionada de la juventud, De esa aventura que es un poco novelesca y un poco ingenua, y que siempre termina en una carcajada que se rompe en sollozos. Es la novela romántica de la muchacha de cabaret. Entre las lentejuelas y los aplausos, hay siempre un amor único. El que anima su vida de mariposa, el que es llamarada de

un instante, fecha pretérita y corona de espinas, el que resucita algunas noches al conjuro de una música, y que por sin se lleva toda la juventud.

El sueño de un vals, es una balanza que oscila entre la ironía y la ternura. Todavía no se nos apaga la sonrisa que nos dejó un detalle humorístico, cuando unos ojos muy hermosos, que nos miran llorando, nos emocionan hondamente. Y luego un error nos hace otra vez reir, para dejarnos desconcertados con la disimulada amargura que la escena trae dentro. Entre este vaivén va avanzando el cuento. Este cuento que es un pequeño tesoro de melancolía.

Por él pasa la noche de Viena, el brujerío de la música, la mano chiquita y regalona que debió ser nuestra y no lo sué. Y en la última visión del último acto, esa mujer que tiene los ojos llenos de lágrimas, y se marcha resignada, y va hundiéndose en la sombra hasta desaparecer, es la mujer que nos amó con todas las valentias de su corazón, y a la cual nosotros no amamos. Cada espectador, al abandonar su butaca, se palpará dentro el nudo ciego de un remordimiento.

Sharra Podunta

Rodolfo Valentino sué siempre un personaje de novelería. Y para que el romance de su vida terminara con un capítulo profundo, la muerte ha llegado cuando aún el héroe sostenía, en sus manos gozosas, la copa de la juventud

Rodolfo Valentino era su pseudónimo cinematográfico. Su verdadero nombre era Rodolfo Guglielmi. Pero los vecinos de Castellaneta le llamaban Sharra Podunta, porque era un pequeño atorrante, bohemio de estirpe, cabeza de gorrión enamorado de la vida inquieta, del viaje, de adiós, del horizonte. Sharra Podunta quiere decir: «Co medor de higos verdes», y este apodo se les aplica a los hombres que tienen ideas poco prácticas. Valentino era un vagabundo. Todas las aldeas vecinas a Castellaneta le vieron pasar en sus correrías atolondradas.

Angelo Maldarizzi, amigo íntimo de Valentino desde los tiempos cuando ambos espantaban a los sosegados habitantes del pueblo natal, dice que Sharra Podunta tenía al espíritu aventurero, llevaba una vida tan desgobernada y loca, que muchas veces las autoridades lo arrestaron por vagabundo. ¿No empieza así la infancia de todos los héroes de las novelas?

Inmediatamente el romance adquiere intensidad. María Guglielmi, hermana del actor, relata el primer duelo amoroso de Valentino. Entonces él tenía sólo diecisiete años. v estaba enamorado de una morena, a cuvos ojos se asomaban las llamas de todos los volcanes italianos. Fué un amor en los parques de la luna. Pero la muchacha murió, v él pobre Sharra Podunta sollozó toda una noche besando esa mano de nieve que era suva y que se hundía en la nada. El era tan pobre que no tenía dinero para comprar algunas flores, algunas flores que él quería dejar sobre la caja de su golondrina. Era en invierno, y el campo, que en el estio es la finca de todos los vagabundos, no tenía flores silvestres para él. Y Rodolfo Valentino, que por fingir una pena ante la pantalla ganó después millones de dólares, aquella noche que lloró de verdad, no tuvo una moneda de cobre.

Pero Sharra Podunta no se arredraba. Y entre las sombras, fué a la iglesia de la aldea, y robó un manojo de flores del altar. Lo que el futuro artista le dijo al Cristo aquella noche arrebatándole las flores, sólo lo sabe su alma. Y su alma está más allá de las estrellas.

Los últimos momentos de Valentino fueron tranquilos. Sobre ellos ya se han escrito muchos millares de carillas, y las contradicciones no faltan. Pero el doctor Harold D. Meeker, que fué su médico de cabecera, dice que en a agonía todos los recuerdos fueron para Pola Negri.

Así lo afirma en una carta que el doctor envió a la cé lebre actriz alemana.

A las cuatro de la madrugada del día de su muerte Valentino abrió los ojos y murmuró:

-Tal vez nos encontremos otra vez.

En esos instantes tenía una lucidez completa, y sólo entonces se dió cuenta de toda la gravedad de su mal. En seguida le suplicó al médico:

—Si Pola no llega a tiempo, digale Ud. cuanto he pensado en ella.

Después, esos ojos que miraron la gloria desde tan cerca, se cerraron para siempre.

En la vida de Valentino la levenda y la realidad forman una apretada red. Es que a veces él confundía sus actos y sus sueños. Pero, de todos modos, su vida sué tormen tosa, y tuvo muy pocos instantes de paz. El Arte y las ambiciones llevaron siempre su barca con demasiada ve locidad. Y su muerte, en plena juventud, le ha dado más prestigio a su perfil romántico. Una de sus admiradoras, al recibir la noticia de su muerte, se suicido. Era una linda muchacha inglesa. Se llamaba Peggy Scott. La ha llaron envenenada poco después que supo el fallecimiento del actor. Dejó una carta dirigida a las autoridades, en la cual explica el motivo de su determinación y relata su breve amistad con Rodolfo Valentino. Se conocieron en 1922 en las celestes playas de Biarritz. Después de unas ligeras conversaciones, ya eran amigos intimos. Valentino, frente a la mudanza de las olas, fué contándole, una na, sus inquietudes, sus amarguras y sus memorias. Ella

que también tenía en su cabecita rubia algunos recuerdos y una corona de espinas, le habló de sus desgracias y de sus soledades. Y desde entonces, ambos, unidos por la suave atadura de las confidencias, fueron amigos leales. El partió pronto, camino a la gloria. No volvieron a en contrarse, pero siempre las cartas de Peggy y de Rodolfo llenas de melancolía, cruzaban el Atlántico.

¡Pobre Sharra Podunta! Desde pequeño, amaba las escapadas. El campanario de la aldea te vió muchas veces partir. Y como entonces, ahora, aunque estabas en la mitad de la vida y del triunfo, emprendiste,—cabeza de gorrión...
—la tremenda travesía...

La vida de Rodolfo Valentino

Nascimento ha editado un libro sobre la vida de Rodolfo Valentino. Todavía los amores, las mentiras y las victorias de este ídolo moreno de la pantalla, apasionan a las mujeres. Todavía sus actitudes, algo afectadas, tienen actualidad. Todavía aparecen nuevas anécdotas de su vida. Todavía no se fija el límite de su historia y de su lantasía. Porque Rodolfo Valentino era ahijado de Tartarín de Tarascón, y todos los días imaginaba una aventura resplandeciente, y la presentaba como un fragmento de su biografía.

Algunos cuentan que los del actor, no tuvieron otra nodriza que la miseria. Otros aseguran que nació millonario. Otros lo divisaron, en los muertos canales de Venecia, empuñando el remo del gondolero. Otros afirman que fué un rapaz simpático y bohemio, que hacia pasar ratos muy malos a los vecinos tranquilos de Castellaneta. Valentino no rechazaba ninguna de estas fáburando de casta fáburan

las. Al contrario. Las acogía todas, las corregia, las he moseaba, las cincelaba, y las agregaba al carro vo ndero y venturoso de su triunfo.

Pero parece que todas son leyendas. Nada más que leyendas. Parece que la vida de Rodolfo Valentino fué vulgar, y que sus aventuras se multiplicaron empujadas porla imaginación de los norteamericanos. Los norteamerica nos están empeñados en ver en cada hijo de la España romántica y de la Italia lírica, a un hombre pasional, temerario, trágico, aventurero, envuelto en un nimbo de pirata y de trovador. Valentino vió este prejuicio pueril de los norteamericanos, y lo explotó con su imaginación volcánica de muchacho latino. Inventó algunos episodios y aceptó otros que le atribuían, y con todos ellos a cuesta pasó por la vida, sin abandonar un momento su apostura de actor.

Las mujeres no adoran a Rodolfo Valentino. Adoran al cómico eterno que hubo en él.

El divorcio de Chaplín

Chaplín tiene razón. El estaba durmiendo santamente a las dos de la madrugada, cuando llegaron unos amigos y unas amigas de su mujer, y empezaron a beber y a tocar al mismo tiempo el piano, el órgano y la victrola. Parece que lo que le produjo una gran indignación a Chaplín, fué la simultaneidad de las tres músicas. Si hubieran tocado primero el piano, después el órgano y por último la victrola, tal vez Chaplín se hubiese reprimido. Pero no fué así. Y Chaplín estalló, y llamó a su mujer y le ordenó que despidiera a los visitantes. La señora lo hizo, pero al día siguiente se marchó ella también. Este es el origen del divorcio.

Los visitantes eran el Barón Mille Precourt y su esposa y otros amigos. El Barón debe tener costumbre de hacer estas ruidosas visitas a sus relaciones a las dos de la mañana, pero en este caso Chaplín tiene razón. El pobre debe acostarse todas las noches muy cansado, y después de tantas carreras con esos zapatos atroces, después de tantas boletadas, de tantas sorpresas y de tantas caídas, a las dos de la mañana Chaplín debe haber estado durmiendo como durmió la noche de Navidad en «La Quimera del Oro». Tal vez soñaría otra vez con la Danza de los Panes, cuando comenzó el estrépito del piano, dej órgano y de la victrola.

Yo creía que a Chaplín únicamente en el biógrafo se le caían los roperos encima, le arrojaban agua desde los balcones y le ocurrían tantas cosas desagradables y extrañas. Pero parece que en la vida le pasan cosas muy semejantes.

Y lo más triste para Chaplín, es que no es tan reprobable la acción de esos visitantes. Pues si a usted le proponen:

—¿Vamos esta noche a tocar el piano, el órgano y la victrola, a casa del médico?

Usted se asusta mucho, y temeroso de que lo saquen por la ventana, no acepta. Pero si le convidan a dar el mismo escándalo a casa de Chaplín, usted va, porque cree que el cómico está de buen humor, y lo van a pasar todos muy bien.

Tal vez usted esté en lo cierto. Pero el Barón Mille Precourt tiene unos gustos musicales tan poco delicados, v lo han echado todo a rodar.

NOMBRES

María Guerrero

En su mano, el Teatro Español, saltó del arrebato fre nético del drama romántico, a la confesión a media voz de la comedia moderna. Por su rostro pálido, pues, pasó el gesto violento de José Echegaray y la sonrisa triste de Jacinto Benavente. Fué el eslabón de dos épocas. En torno suyo, los románticos y los modernistas dieron su apasionada batalla.

«María Guerrero, — dice Eduardo Zamacois, — es nuestra última actriz trágica. Todo la savoreció para merecer tan alto puesto; su estatura; la lentitud solemne, un poco amenazadora, de sus ademanes; su voz arpada; la lividez de sus mejillas, que proviene, a mi juicio, de la autosugestión constante que las grandes exaltaciones dramáticas requieren. Cuando empezó su carrera, hubiésemos podido vaticinarla lo que la veterana actriz Mme. Suin predijo a Talma: «Tenéis los ojos, el acento y la actitud de la fatalidad. Triunsaréis».

No sólo triunfó. El empuje impetuoso de su temperamento hizo crecer las fronteras del teatro peninsular. Le dió grandeza. Buscó los calofríos del misterio, el choque de las pasiones eternas, los estupores y las guerras de las almas frente a frente al destino. La estrella del teatro griego siempre iluminó con un resplandor de incendio sus ambiciones de artista. María Guerrero amaba el teatro clásico, las concepciones valientes, los conflictos hondos, las heroínas que miran, sin parpadear, la muerte.

Pensando en ella, Benavente compuso los tres actos empestuosos de «La Malquerida», y Marquina dió a la írica española endecasilabos eternos. Ayer, cuando sus ojos se cerraron, terminó un gran ciclo del teatro de España.

Después de recoger el homenaje de Europa y América, de interpretar una muchedumbre de heroínas inmortales, de mirar de cerca los ojos de la gloria, sobre su vida inmensa ha caído el telón. El carro de la farsa se ha detenido, y hoy, respetable público, las lágrimas de la comedia son lágrimas de verdad.

Vila y Palmada

Cuando el tren se detenga en la estación, y los artistas y empleados de la Compañía Palmada se derramen bulliciosamente de los vagones, dos cómicos viejos, dos cómicos viejos que miraron desde muy cerca la gloria, se van a abrazar llorando... Juntos trabajaron en los años truhanes de la juventud, supieron de la ansiedad devorante de las noches de estreno, vivieron apresuradamente durante los viajes; ambos tuvieron los mismos amigos, y arrancaron aplausos haciendo obras que ya la mano ingrata del público arrancó del cartel. Un día se separaron. Uno se fué por el mundo con sus ambiciones; otro se quedó en este Santiago sosegado, con el cariño de todos nosotros. Y el tiempo, con traidor disimulo, comenzó a rodar.

En el teatro los años no se dejan sentir. Hoy es usted un viejecito tembloroso que tartamudea trabajosamente; mañaña usted es mozo, y, bajo el imperio de su voz ca iente, la primera actriz, embellecida por todas las trapacerías del arte, le ofrece el infierno de su boca pintada, Ahora es invierno, y un buen fuego arde en la chiminea de cartón; luego los bastidores le muestran todas las frondas de la primavera. No. Al camarín del actor, Chronos no penetró jamás.

Pero un día los periódicos publican la noticia de la muerte de un compañero. Más tarde se repara en que hace mucho tiempo que nada se s e de la tiplecita cómica que en tantas giras les acompañó. Después otra noticia:

- -¿Sabes? En Buenos Aires murió Carlos...
- -¡No puede ser!
- -Murió el 17. Pepita, la pobre me escríbió...

Y así la antigua farándula va hundiéndose en el silencio. Las obras que fueron el deleite del público, son sustituídas por otras más brillantes y ligeras. Los autores que fueron ídolos, también, poco a poco, se van. Todos los amigos, todos los compañeros, todas las obras, todas las glorias de aquellos tiempos, ya no son. En este océano de espectros y de memorias lividas, quedan dos náufragos. Uno, José Palmada, viene desde lejos. El otro. Pepe Vila, está junto a nosotros, contándonos, como abuelo cariñoso, el cuento melancólico de ayer... Y estos dos hombres van a abrazarse ahora,

¡Ah, viejos reyes de la zarzuela y del teatro por horas! Nunca el pobre Valbuena tuvo tanta gracia, ni el Indiano mostró tanto encanto, ni la Revoltosa encerró tanta simpatía, como en estos instantes en que vosotro

los vais a resucitar del rescoldo apasionante de los recuerdos. Ayer fueron muñecos de sainete, y ahora en vuestro corazón son héroes con lágrimas. La vieja redondilla y el pobre pasacalle hoy despiertan con grandeza de epopeya.

...

¡Viejos reyes de la zarzuela y del teatro por horas! Hace muchos años, en lejanas matinées, un chiquillo deslumbrado y trémulo, desde una butaca de aquel Odeón de Valparaíso, os vió triunfar. Cuando cayó el telón, y estalló el aplauso unánime, el chico, embriagado por cien emociones encontradas, no supo aplaudir. Después el rapaz creció, y el arte, como a vosotros, le dió su rosa abierta y su corona de espinas. Y hoy está ante un puñado de carillas, escribiendo ese aplauso que no se atrevió a dar.

No lo rechacéis, que es deuda.

Las chicas, las chicas del concert

(Hortensia Arnaud)

Nadie ha olvidado sus ojos redondos y malos de cupido japonés, ni su melena erizada, ni su charleston valiente y personalisimo. Parecía muy frívola, y, sin embargo, desde las travesuras del bataclán ha saltado al capítulo dramático. Ha querido envenenarse,—dice un diario,—por razones de carácter amoroso.

Es el tema de «La Princesa de las Czardas». Parece que las chicas del concert, tan locas y tan encantadoras, jamás el amor toman en serio, y, sin embargo...

Si están en un ambiente de galantería, si su vida es un viaje, si los hombres juegan con sus pobres corazones, ¿cómo ellas no van a jugar también? Viven atolondradamente, y cuando nos atrevemos a hablarles del porvenir, se cubren la cara con las manos en un ademán desesperado:

-No me hable usted ...

El mañana les horroriza. El porvenir es la sombra, la

vejez sin encanto, el empresario que no quiere contratar, la vida pobre, el hombre adorado que se va. Sólo son golondrinas del presente. Y ellas se arrebujan en sus sedas y en sus triunfos, aturdiéndose un poco para no pensar que esta copa de champaña de su vida, pasará tan pronto.

Y parecen muy frivolas. Pero no lo son cuando un cariño de verdad cruza por su camino. Admirables en el amor, saben de la pena callada, del sacrificio gozoso, y siempre terminan siendo víctimas de todos los egoísmos de los hombres.

Antes que Hortensia Arnaud sostuviera, con su mano pequeñita, esa terrible dosis de Veronal, ha habido un drama que el cronista no conoce. Pero, no importa. El hecho trágico y apasionante es que esta muchacha bonita y halagada, en medio de una jira de triunfos, en plena juventud, ha querido suicidarse por amor. Dejar una vida desteñida y anónima, tal vez no sea muy difícil. Pero para pensar en el suicidio en los años en que el mundo ofrece su manzana prohibida y se ha mirado de cerca los ojos del éxito, es necesario un desastre moral, o una hora de demencia, o una fiera traición de la fatalidad.

¡Pobre Hortensia! ¿Qué cosa tan dolorosa vieron tus enormes ojos obscuros, que quisiste dejar para siempre todas lisonjas caídas a tus pies? Eres joven, eres linda, y el triunfo no es más que un juguete entre tus manecitas.

El domingo en la noche, regresando a casa después de la función, muchas mujeres envidiarían secretamente lu vida de mariposa, y a esa hora, tú...

La adoradora de Grecia

Isadora Duncan

Esta triste Isadora Duncan, que acaba de morir despedazada entre las ruedas de su propio automóvil, fué, hace veinte años, la bailarina de las teorías. Bailaba maravillosamente, pero tenía demasiadas ideas, y cuando se lanzaba a comentar sus danzas lo echaba todo a perder.

Cada vez que sus amigos, ebrios de admiración, llegaban a sus camarines, Isadora Duncan, para explicarles algunos secretos de sus creaciones, les hablaba de Darwin, de Haeckel y de Copérnico. Enrique Gómez Carrillo, en una crónica que compuso hace muchos años, no vaciló en confesar que la célebre bailarina era pedante. Los admiradores le perdonaban las numerosas citas, las teorías, las discusiones, las máximas, todo el exceso de literatura, en fin. Lo que no le perdonaban era que sus mismas danzas estaban llenas de ideas.

No era la bailarina que baila encantadoramente, locamente, arrastrada por la mano sonámbula, de la inspiración, y realiza una inmensa belleza sin sentido. La Duncan no sabía ocultar sus conocimientos. La Duncan no sabía que el artista debe conocerlo todo y aparentar que no conoce nada, que la obra de arte siempre debe parecer un primor de la casualidad, de la espontaneidad y de la improvisación.

Pero de todos modos, Isadora Duncan fué una bailarina maravillosa, acaso la más gloriosa de las restauradoras de las clásicas danzas griegas. Hace 20 años. París, Londres y Viena pusieron a sus pies la mirra y el oro de las grandes admiraciones. Desgraciadamente, muy pronto un episodio trágico le enlutó la vida, y el bello ídolo de Europa abandonó la escena para siempre. En 1913, sus pequeños hijos Patrick y Doodie, perecieron en París, víctimas de un horrible accidente automovilístico. La artista no resistió este desastre de su hogar y ya no tuvo ilusiones para volver al teatro. Ahora vivía bajo el cielo suave de Niza, ya un poco olvidada de los lejanos públicos que en otros días la aclamaron. Como la de Mata Hari, la vida de esta adoradora de la belleza griega, fué breve, hermosa y trágica. Cabría en un hexámetro.

El infortunio de Isadora Duncan

El echarpe que mató a la célebre Isadora Duncan, acaba de ser comprado, en cincuenta mil francos, por la hijade un cultivador de plátanos de Honolulo. Periodísticamente, la noticia está muy bien. Es pintoresca y es original. Pero da una idea desoladora de los amigos y de los parientes de la inolvidable bailarina.

El protagonista del monólogo de Gabriel y Galán, dice al juez que va a embargarle sus últimos y miserables bienes, más o menos esta palabras:

—Entren y tomen todas estas pobres cosas. Llévense las herramientas. Yo... ¿para qué las quiero? Pero tengan cuidado en poner las manos en la cama... En la camita donde ella pasó tantos días, viva, y una noche, muerta. Tengan cuidado ¡porque yo los deshago!

Este reto, dicho en jerga extremeña, tiene una suerza extraordinaria. Hay en esos breves versos, un calosrío y una tragedia. A su belleza simple y honda, no se sustrae el individuo más inculto.

Excepto, naturalmente, los deudos de la desventurada Isadora Duncan, que han tenido entre sus manos ese echarpe lleno de recuerdos, y lo han vendido.

La señorita de Honolulu, que ha pasado toda su vida viendo a su padre preocupadisimo de los plátanos, tiene un espíritu curioso y delicado. Ha querido poseer una triste reliquia de la genial bailarina, y ha entregado, con elegante gesto de princesa, los cincuenta mil francos. Cincuenta mil francos significan una barbaridad de plátanos, pero la señorita de Honolulu debe tener grandes admiraciones artísticas, y no ha reparado en nada.

En cambio, los deudos de Isadora, que han vivido oyendo hablar de los valores superiores del arte, desarrollaron un finísimo instinto comercial, y cuando aun no se han callado los comentarios en torno de la lápida de la enamorada de Grecia, mercan alegremente la más trágica reliquia, el echarpe que iba enroscado en su cuello el último día...

Y los viejos adoradores, que llegaban temblando de admiración al camarín de Isadora, allá en los días de gloria, no tuvieron cincuenta mil francos para adquirir silenciosamente ese recuerdo, e impedir que la noticia de la venta se derramara sensacionalmente en todos los periódicos del mundo.

—Cuando no lo hicieron, es que no tuvieron esa suma,—
murmura el sentido común.—O no lo quisieron. Cincuenta
mil francos son cincuenta mil francos, y no todos tienen
el talento de saber cultivar plátanos.

Efectivamente. Y este es el último infortunio de la desgraciada Isadora Duncan,

El Profesor Bernardo

Este hombre que tiene dos metros de estatura y que parece un espadachín italiano, nos trae, con sus revelaciones y sus experimentos, un calofrío del misterio. Todos los fenómenos del sonambulismo, de la telepatía y de la trasmisión del pensamiento, son suyos. Es un emperador de lo desconocido.

Su llegada va a despertar de nuevo las conversaciones acerca de ese universo aparte, penumbroso y sugestivo, del cual muchos hombres no quieren hablar. Es una puerta entornada, una gruta resonante, una noche caótica que sentimos en torno de nosotros, como otro mundo invisible y hondo.

El Profesor Bernardo presenta números magnificos. Su espectáculo es una ventana abierta hacia la sombra. Es egipcio. Nació en el Cairo, y trae del viejo país ese ardiente entusiasmo por las ciencias ocultas. Toda esa selva de magias, de religiones desaparecidas, de filosofías eso-

téricas que H. P. Blavatsky revolvió con afán bajo todos los cielos orientales, y luego puso de moda en las postrimerías del siglo XIX, ha inquietado poderosamente a este moderno estudioso y ha dejado en su poder extraordinarios conocimientos. Sus experimentos son sorprendentes. El espectador que se arroja sobre su butaca con una elegante incredulidad, dispuesto a aplaudir algunas pruebas originales de prestidigitación, es conquistado con el primer experimento de este mago moderno que tiene entre sus manos la lámpara de Aladino.

Los fenómenos más inverosímiles son presentados por el Profesor Bernardo con una honradez sin límites. En su trabajo no hay trucos, no hay trapacerías. El fakir, atravesado completamente por varios alfileres, baja a la platea, y se deliene a nuestro lado para que palpemos el milagro.

Anoche en la exhibición dedicada a los médicos y a los periodistas, la concurrencia expresó su admiración con franqueza. Y se trataba de un público cultísimo, excesivamente aficionado a la duda y a la negación.

Recabarren

Hace treinta años, en el coro de la Compañía Pepe Vila, apareció este bohemio que tenía trazas de húsar. Era alto, seco, fuerte, con una salud de hierro para resistir la tormenta de la vida teatral, de escenario en escenario, en jiras inverosímiles por las provincias, peleando con el hambre, con las veleidades del público y con las vilezas de los compañeros. Todo aquél que ha roto un par de botas en nuestros escenarios, conoce sus ademanes exagerados, sus gritos, sus cóleras, y el kaleidoscopio de las mudanzas de su vida. Ha sido corista, característico, representante, encargado de la sastrería teatral, vendedor viajero, propagandista, empresario y avicultor.

Ayer en la tarde, Víctor Arredondo llegó sofocadísimo a mi oficina.

⁻Tiene usted que escribir una crónica sobre Recabarren.

^{-¿}Murió?

—Acaba de aparecer en un circo de la Avenida Latorre, de domador de leones!

¡Recabarren, domador de leones! He aquí un hombre que encontró su camino. Durante sesenta años anduvo equivocado, buscando fortuna por derroteros que el destino no le tenía reservados. Todos pensábamos que Recabarren, con esa figura de Alonso de Quijano, debió ser húsar o cosaco. Y nos equivocamos. Siempre tuvo apostura de domador de leones. No sé cómo no acertamos. El debía presentirlo, y buscaba un oficio heroico en los teatros v en los viajes. Pero no encontraba sus leones. Es verdad que es un infortunio nacer en Chile con vocación de domador de fieras. Sesenta años le ha costado a Recabarren descubrir su vocación, y hoy, con majestad de triunsador, hace restallar la fusta en el centro de la pista, al compás de una música vieja, tan vieja que le recuerda su revuelto mocerio, de aventura en aventura, sin éxito v sin leones.

Josefina y la propaganda

A las bailarinas les gusta mucho tener automóvil. Pero no es para ir al teatro todas las noches en coche propio, ni para entregarse a pintorescas excursiones, ni para matarse gloriosamente a noventa kilómetros por hora. Les gusta tenerlo para que se los roben.

En realidad, es una suerte para una bailarina que le roben un automóvil. Les sirve de pretexto para muchas entrevistas y muchos retratos en los periódicos. A Josefina Baker le robaron un automóvil en París, y ella se apresuró a explotar el robo para hacerse propaganda. Esta morenaza sabe una barbaridad en cosas de propaganda, y todo el mundo le ayuda con eficacia.

Precisamente, hace dos días, un cablegrama de Viena anuncia que en esa ciudad se celebrarán durante tres días servicios religiosos expiatorios, por los atentados a la moral que comete Josefina Baker.

Esto a nosotros nos tiene que parecer muy extraño-

Pues si aquí se empezaran a celebrar servicios religiosos expiatorios por los atentados que se cometen en los escenarios, todas las iglesias de Santiago no alcanzarían a realizar algo que guardara proporción.

Nuestra época no tiene derecho a aterrarse ante Josefina Baker. Ella es un producto de la moda. Es hija de los alaridos del jazz, de los colores violentos, de las extravagancias de los artistas nuevos, del cubismo y de las volcánicas atrocidades que todos desdeñamos aplaudiéndolas.

Alonso

Es la primera figura de la Compañía Hortensia Arnaud. No lo dicen los carteles ni la empresa lo declara. Pero así lo dejó establecido desde la primera noche, en forma rotunda, su labor personalísima, espontánea, rica de matices y de originalidades.

Durante el debut el público estaba desconcertado. Aplaudió a la Arnaud, pero no mostraba entusiasmo. Al final de cada número sonaban aplausos dispersos. El éxito no se decidía. Aquello que hacía reír a unos, a otros dejaba indiferentes. Las vacilaciones del público se reflejaban en el trabajo nervioso de los cómicos. Los espectadores se miraban unos a otros, tratando de encontrar en las caras de los vecinos el juicio que le faltaba a cada uno.

Hasta que apareció Alonso, en su magnífico baile ruso. Con la boca abarquillada por la sonrisa imbécil, los ojos pequeñísimos, una peluca roja y enmarañada, unos pantalones azules y unas botas altas. El tipo era admirable, único, y el público clavó los ojos en él. Alonso comenzó a bailar. Su baile es una mezcla magistral de gracia y de destreza, de acrobacía y de humor. Para unos espectadores es un bailarin prodigioso, y para otros un buío formidable. Y esos espectadores no están equivocados. Es que en Alonso hay dos artistas que trabajan juntos, y ambos se envidian, tratan de superarse y libran un torneo en cada función. Algunas noches triunfa el bailarín, pero otras veces el humorista tiene aciertos inesperados y entonces es suya la ovación.

Y sobre su gracia y su destreza, destácase el estilo personalísimo de Alonso. Sus danzas, sus ademanes, sus muecas y sus pelucas, tienen una característica inconfundible. Alonso posee esa manera propia que crea cada temperamento poderoso.

El aplauso unánime, caliente, clamoroso que cada noche cae a sus pies, no es nada más que justicia para el que sabe poner, entre tanto número volandero del bataclán, una nota de arte.

Mercantí

Hace veinte años, cuando pasaron por nuestros escenarios varias compañías infantiles, él enseñó a bailar a la
chiquillería teatral. Bührle, Retes, Lillo, todos los que se
formaron en Chile, conocieron su varilla de director de
bailes. Pasaba unas rabias locas cuando un chico se equivocaba dos veces, y concluía por meterse en la concha
del apuntador para dirigir las evoluciones. Se embriagaba
con la dirección:

-iA la izquierda! A la derecha, ahora...

Y el público veía salir dos brazos largos de la concha, y además medio cuerpo de Mercantí cuando una bailarinita creía que su derecha estaba a su izquierda.

Mercantí recorrió todo el camino que conocen los hombres de teatro que se retiran de la escena. Fué representante, administrador de salas de cine, y de cuando en cuando dirigía un baile ya demasiado antigu ... A veces, entre bastidores, se le acercaba, muy bonita y muy brillante, una actriz:

Don Juan Mercantí. ¿ya no se acuerda usted de mi? El viejo la miraba con unos ojos celestes y desengañado, tratando de encontrar en los laberitos de su memoria, un recuerdo, con rastro. Pero, no se acordaba.

-Perdóneme usted... No me acuerdo...

Entonces ella le murmuraba un nombre:

—Usted me enseñó a bailar. Yo tenía diez años. ¿No se acuerda usted?

Y le daba un abrazo.

El viejo se conmovía con estos encuentros que se sucedian constantemente, y que eran como la pobre poesía de su vida. La gente de teatro le quería como a un tio viejo a quien se le ve de tarde en tarde, y que hace pensar en muchas cosas desaparecidas.

Cuando los chicos bailaban desgarbadamente, rendidos por los largos ensayos, Mercantí les gritaba enfurecido:

-¡Salame! ¡Salame!

Los muchachos nunca supieron lo que significaba esa palabra, pero por ella sabían que lo estaban haciendo muy mal, y se asustaban mucho. Y concluyeron por llamar a Mercantí el maestro Salame.

Hace dos meses, una noche, en la puerta de un teatro, le encontré:

-Estoy muy mal, -me dijo, -he cogido una pleuresía que va a acabar conmigo.

Yo me quedé mirándolo, sin encontrar esa palabra con que queremos engañar a los enfermos incurables. No había mentira posible frente a esos ojos hundidos, a ese paso vacilante que iba hacia allá...

En un circo había hecho ciento veinte veces la Pantomima Acuática, y al llegar las primeras noches frías de este otoño, su organismo debilitado por los años, cedió. Era una pequeña tragedia grotesca.

Entre tantos hombres de teatros que se están marchando, él se embarcó también. El público no lo conoció. Fué un personaje de entre bastidores, el pobre tío viejo de esta generación.

Roberto Palma

Siempre le veiamos en la esquina de Estado y Merced, obligado paradero de cómicos. Allí se reune, tarde a tarde, la ruidosa gente de los escenarios. Allí proyecta esas organizaciones de compañías que nunca se realizan, y trae el chiste, remoza la sátira, espera contrata y cuenta, con pompa y desdén, sus victorias.

Roberto Palma siempre estaba alli. Este muchacho, cuyas manos la muerte ya ha cruzado para siempre, sué uno de aquellos—hay que decirlo,...—que injustamente, inexplicablemente, se quedan atrás. Partió junto con todos. Tenía gracia, inteligencia, entusiasmo, juventud. Hace quince años, entre la muchedumbre de muchachos que querían ser cómicos, o músicos, o escritores, también iba él. Unos partian en jiras al extranjero, otros peleaban fieramente en este campo frío y estrecho, surgían nombres, se alzaban obras. El chico humilde de ayer, trepaba a primer galán. Otro lograba dirigir una orquesta. Aquel publicaba

un libro. De cuando en cuando, dos se encontraban en el foyer de un teatro o en la puerta de un diario, y apenas tenían tiempo para contarse, con cuatro palabras gráficas, el rumbo de sus vidas...

Entre la actividad de todos, Palma no surgía. Con más condiciones que muchos de aquellos que trabajan constantemente y alcanzan a hacerse un puesto en la loca carrera de la farándula, él se obscurecía, se apocaba. A veces ingresaba a mezquinas compañías que iban rodando, de derrota en derrota, por los pueblos. Luego aparecía en un papel de tercer orden en una película. ¿Era demasiado tímido, demasiado huraño? Tal vez le faltó la voluntad de vencer, que tanto vale. Tal vez no le faltó nada... Hay vidas así. Tienen muchas probabilidades, y no son.

Ahora que ante tus ojos ya ha caído para siempre el telón, perdonarás estas trágicas travesuras del destino. Y porque la vida te engañó, y tal vez cada uno de nosotros fué un poco ingrato contigo, mereces, más que ninguno, la rosa negra de la elegía.

LA ACTUALIDAD

Otra vez el Coliseo

Se anuncia la reapertura del Coliseo Nacional. Este enorme teatro, situado en la cuadra más solitaria de la calle Arturo Prat, en una cuadra triste y descolorida, que no tiene luz, ni escaparates, ni estruendo, ni transeuntes, ha sido durante varias temporadas la sonrisa y el día sestivo de mucha gente humilde. de la obrerita linda y desgraciada, del estudiante truhán, del empleado modesto que vive lejos del centro y no tiene novelas en su vida,

El Coliseo ha derramado sobre las inmensas barriadas de la Avenida Matta, todas las demencias, todas las coqueterías, todas las llamaradas de los valses vieneses. En ese escenario cantaron las pálidas gigolettes de «La danza de las libélulas», y Silva Vareska, con los ojos húmedos, desgarró su velo nupcial.

Es el teatro de verano, el teatro económico, el teatro de todos, en el cual las mujeres pueden escuchar tres acos sin necesidad de estrenar un sombrero. Y a él acuden los novios acompañados de la invariable mamá, e buen vecino aburrido y con rodilleras, la familia sencilla que no quiere hacer creer que veranea. Todo ese mundo opaco, trabajador, simplón, simpático y anónimo, que sueña con la gratificación y aún tiene instantes de buena fe, va en las noches calientes de Enero a ocupar las butacas del Coliseo, y alli olvida los horrores de la oficina al compás de la música de Strauss.

Pero el Coliseo era horrible. Desde esos palcos sórdidos de madera amarillenta no nos atreviamos a exigirles gracia a las tiples y voz al tenor. Y nos entristecía un poco oir a las Princesas del Dollar hablar de palacios de millones y de blasones, de pie sobre las tablas desiguales de ese escenario en ruinas. Sin embargo, el público estaba familiarizado con aquel teatro resonante como un bodegón vacio, y noche a noche acudia desde todos los barrios de Santiago. La muchedumbre que asaltó el Coliseo la noche del estreno de La danza de las libélulas, no se ha visto en ningún otro teatro de la capital. No nos asombró la masa negra de la galería, de los palcos y de la platea. Lo que nos hizo pensar en la posibilidad de una catástrofe, sué la multitud que se agolpó en las puertas, en los pasillos, se mezcló entre la orquesta v subió al escenario. A cada lado del escenario había un grupo de espectadores sentados sobre las tablas v recibiendo todo el resplandor de las baterías.

Ahora el Coliseo, totalmente reformado, abre sus puertas. Otra vez surgirán — joh, gigolettes! — las lindas soberanas de la noche, y otra vez la cuadra más solitaria de la calle Arturo Prat, verá llegar de todos los barrios de Santiago los grandes grupos atraídos por la musa rubia y canalla de Franz Lehar, por la fábula exótica de Kallmann, por los violines joviales y románticos de Leo Fall.

Anoche

El público de la Avenida Matta no entiende las cosas tíbiamente. Todo o nada. Anoche quiso ir a la inauguración del Teatro Coliseo, pero quiso ir el barrio entero, y claro, no pudo entrar.

Los actores trabajaron muy bien, pero fué mucho más brillante la labor de la policía. Yo aplaudí con calor la primera romanza de Adriana Soler y José Vela; pero in mediatamente salí a la puerta a admirar a los oficiales que trataban de hacer retroceder a la multitud. A pesar de la falta de ensayos varios oficiales estuvieron muy bien-Sobrios y mantenidos con acierto los tipos.

Entre bastidores, hablé unos instantes con Jarque y Retes. Estaban admirados del público que había en la sala. Yo no. Yo estaba admirado del que había fuera-

Roberto Aldunate, nuestro crítico, me preguntó:

- -¿Qué le parece Rosita Maldonado?
- -Muy bien. Pero a esta creatura le faltan los años

que le sobran a otras tiples cómicas. Es ligera. Es graciosa. Cualquier día nos da una sorpresa. ¿Y ha visto a los oficiales de la puerta? — le pregunté con interés.

- -No.
- -Están muy bien.

Salimos a admirarlos un rato. Con entonación dramática, decían:

-No hay asiento, señores.

Aldunate aseguró que estaban un poco influenciados por Berta Singerman. No estuvimos de acuerdo.

Cuando volvimos a la sala, Retes estaba engolfado en un largo parlamento.

- —Yo creo que este trozo lo suprimían las demás compañías, — observé yo.
- —Si no es de la obra. me dijo Silva Humeres. Es un discurso de Refes.
- —Pero queda bien dentro de la escena. Cuando repitan «La Mazurca Azul», deben incluirlo.

Yáñez Silva, en su crítica de hoy, dice que la compañía es buena como conjunto de barrio, y aún lo sería si trabajara veinte cuadras más acá. Yo creo que Yáñez es injusto. Con veinte cuadras más al norte, la compañía quedaba al otro lado del Mapocho y no lo merece.

Es que Yáñez todavía no tiene práctica en hacer criticas por cuadra.

Los barrios de la noche

Desde hace diez días la actualidad teatral ha vuelto las espaldas a las salas centrales, y se ha marchado a la Avenida Matta. Y hacia la Avenida Matta va, noche a noche, gente de todos los barrios, a aturdirse algunas horas con música de Lehar y estruendos de automóviles.

No hace tres años que Yáñez Silva decía que Retes, en el Coliseo, trabajaba impunemente. Y anoche encontré a Yáñez, con toda modestia, en un tranvía.

-¿A la Avenida Matta?-le pregunté.

-Voy a ver Benamor,-me repondió desolado.

Yáñez no soñó jamás que la crítica tendría que descender más allá de la calle Moneda. El teatro más distante del centro que merecía un análisis, era el Principal. Y ahora, de pronto, la crítica tiene que tomar tranvía y viajar diez cuadras.

En visperas de la inauguración del Coliseo y del Esmeralda, cuando se anunció que Retes organizaba un nuevo conjunto y que Pierrette Fiori y Amalia del Valle irían a substituir a las estrellas de las superproducciones, se creyó, se aseguró que la competencia entre los dos teatros iba a ser mortal. Y no lo ha sido. Las dos salas son concurridas. Y ese barrio, que es tan intenso, tan ruidoso, tan enamorado de la noche, tan sediento de vivir, no quiere comprometerse con nadie y para cada cómico tiene un aplauso.

Las víctimas son las salas del centro. Y es que el público ya está reparando en que jamás podrá haber vida nocturna en las calles centrales. La colonia, con su tristeza y aburrimiento, está adherida a sus murallas, bosteza en la Plaza de Armas, camina por las aceras solitarias.

La vida nocturna, el buen humor, el entusiasmo, la sangre, están en esos barrios nuevos, que no tienen historia, ni recuerdos, ni prejuicios, y que empiezan a vivir. Allí están la pianola, la cita, la taberna, los veinte años, la primera bofetada que dimos. O que nos dieron.

Son los barrios de la noche. Cada día se acentúa más la diferencia. Cada noche es más señorial la soledad de la calle del centro, mientras por San Diego, caminan hacia la Avenida Matta, el aviso luminoso, la teatralería y don Juan. Y entre ellos, un poco ruborosa, también va la crítica teatral.

Los perros cómicos

Fué un gran éxito. El Profesor Tenof con su trouppe de perros comediantes, obtuvo un triunfo en el Teatro Victoria de Linares. Los perros interpretaban «Las Bodas de Currito» con sobriedad ejemplar. No caían en esas bárbaras exageraciones de algunos actores de bataclán, ni tampoco al salir del teatro, después de la función, repartían monedas entre los chicos curiosos que se agolpaban en la puerta. Nunca ladraban a los periodistas que solían indicarles un yerro escénico, ni abrigaban ambiciones de primeras figuras. Eminencias, no. El Profesor Tenof estaba fatigado de sus locas romerías artísticas, y, a pesar del éxito de su trouppe, no continuó el peregrinaje, y se quedó en el sosiego de Linares, entre sus perros y sus añoranzas de los radiantes años de bohemia.

Poco a poco la trouppe fué deshaciéndose. Hoy moría un perro, mañana se escapaba otro, después un tercero en la calma de la vida sedentaria, olvidaba trucos y trapacerías. Por último el Profesor Tenof se vió solo.

Pero la vida teatral es una dolencia que no tiene cura

Y una mañana el Profesor amaneció con unas ansias mozas de volver a los bastidores, a las «Bodas de Currito» y a las andanzas por los puebleríos. Degraciadamente, ya no le quedaba ningún can.

Entonces tuvo la peregrina ocurrencia de educar un grupo de perros de la provincia chilena. Y cogió a nuestro perro callejero, a ese que se sienta filosóficamente en la puerta de las carnicerías, al otro que duerme anudado en un umbral, y a aquel que sale del conventillo a ladrarnos agresivamente.

Y esos perros democráticos y cerriles han saltado graciosamente desde su vida de atorrantes al tinglado de la farsa, y ahora emprenden la aturdida romería del arte.

Pronto tendrán que alejarse del país. Es condición nuestra dudar de los valores propios. Nuestros aplausos sólo suenan para las glorias extranjeras. Aquí todos los perros les gruñirían despectivamente, y ellos, cada noche, treparían al escenario con un más hondo desconsuelo.

Pero, no importa, que el arte es camino, Profesor Tenof. Y si ya las «Bodas de Currito» salen bien, es hora de plegar la parchada cortina, y con los ojos un poco tristes, partir...

La tristeza de una solicitud

Los empresarios y propietarios de os circos nacionales ambulantes han elevado una solicitud al Director de Ferrocarriles, por la cual piden que se les rebajen las tarifas para poder movilizarse de un punto a otro del país.

El viejo carro de la farsa, no era sólo bandera y caudal de alegría. Era también una pequeña canción de la libertad. Todos los caminos eran suyos. Con sus viejos payasos, sus granujas, sus mujeres pálidas y sus escuálidos perros amaestrados, iban de caserío en caserío, aturdiendo al mundo con sus cornetines y sus lentejuelas.

Pero los tiempos han cambiado, y la vieja carreta de Thespis ha desaparecido. Los grandes circos viajan en trenes expresos, a cien kilómetros por hora. Los acróbatas modernos ya han perdido todo el carácter de los viejos titiriteros, y eso del carro de la farsa les parece una leyenda, una fábula, un mito. Sin embargo, al circo pe-

queño, al circo de aldea, al circo de la carpa parchada y de la música triste, le hace falta en pleno siglo veinte, la vieja carreta.

Esa solicitud que los empresarios de pequeños circos han elevado al Director de los Ferrocarriles, es una súplica de agonía. El circo pobre no se puede movilizar; y si el circo no puede vagar, si no puede despedirse a menudo, si no puede hacer un poco de camino todos los días, tiene que desaparecer. Su raza es bohemia. No tiene otro hermano que el sendero. Y ahora su risa vagabunda, su pena nómada, se han estrellado, prosaicamente, con la tarifa de los ferrocarriles. ¿No es esto un pequeño drama grotesco?

Ellos mismos lo debían representar, sonriendo, pero con los ojos un poco empañados por las lágrimas. Locos del arte. monarcas del humor, miembros de la Santa Cofradía de la Luna, jamás la pobreza les ha entristecido. Pero ahora no se trata de la pobreza. Se trata, simplemente, de que el progreso les ha cortado las alas.

Y ellos viven del viaje. Sólo la mitad del prestigio se los dan las lentejuelas, la música y la comedia. La otra mitad la pone la bohemia, la prisa por marcharse, la hora del adiós.

El escándalo del Director del Conservatorio Nacional de Música

Menudo escándalo nos atizó la otra tarde el Director del Conservatorio Nacional de Música, en el Teatro Municipal. Se puso de pie en la platea, y con acompañamiento de piano por el señor Backhaus, empezó a lanzar unos gritos horrendos:

—¡Abajo «El Mercurio»! ¡Abajo la crítica musical de «El Mercurio»!

Nosotros no sabemos si estas inesperadas manifestaciones forman parte del programa de enseñanza de ese director. Pero, muchas personas aficionadas al teatro, están alarmadas. Temen que el señor Soro continúe realizando su programa, y una tarde, mientras ellas ven desde sus butacas cómo se descalabra la Compañía Arozamena o Domingo Alonso crea otro de sus maravillosos tipos, se ponga de pie el violento director y forme otra marimorena en la platea.

Y si los empresarios lo toleran,—han tolerado tantas cosas ya...— es necesario que lo anuncien en sus carteles. Números como este no pueden estar fuera de programa. El espectador que va a un teatro, debe saber la clase de espectáculo que va a ver. No es justo que se le anuncie una revista interpretada por actores, y después salga a escena Ignacio Mateos. Lo natural, lo honrado, es que el espectáculo se avise francamente. Por ejemplo: «Teatro Santiago. Gran éxito. Bailes por las hermanas Arozamena y escándalo por el Director del Conservatorio Nacional de Música».

El espectador, conociendo la calidad del espectáculo, tomaría su entrada o dejaría de tomarla. Pero, no habría sorpresas. Y los periodistas que tienen a su cargo la crítica teatral, irían para analizar la labor del señor Soro, y escribirían párrafos como éste: «Ayer las hermanas Arozamena repitíeron los mismos bailes que ya estamos acostumbrados a ver, noche a noche, desde hace un año. En cuanto a las manifestaciones del señor Soro, notamos un franco progreso. Ya se pone de pie con majestad y sus gritos adquieren entonaciones desgarradoras».

Habría que hacerlo. Pues, todos los espectáculos que se dan en un sitio público, merecen una crítica, un análisis, un examen. Y con mucha más razón si el espectáculo lo da un funcionario.

El señor Gazmuri

¿Quién es el señor Gazmuri? El señor Gazmuri es el administrador del Teatro Municipal de Chillán. Y el señor Gazmuri, hace algunas noches, sacó de la sala a un periodista en una forma un poco apresurada.

Aquí en Santiago yo conozco a varios administradores de teatro, que tienen un pequeño Gazmuri dentro. Están siempre de pie junto al portero, y me dirigen miradas inclementes cuando yo entro a ver sus espectáculos. Y cuando digo en una crónica que sus cómicos son muy malos, se ponen rojos, tiemblan, hablan entre dientes y el Gazmuri casi se les sale. Pero se reprimen.

El Día de Chillán protesta enérgicamente, y anuncia la iniciación de una campaña para demostrar quién es el señor Gazmuri.

Eso está muy bien. Todos tenemos una gran curiosidad de conocer al señor Gazmuri. Porque nos puede ocurrir que un día vayamos al teatro despreocupadamente, y de pronto un portero se nos vuelva algo Gazmuri. Hay que conocer el peligro.

Antiguamente se era Gazmuri o no se era. Ahora, no. Ahora se puede ser un poco Gazmuri, más o menos Gazmuri, y demasiado Gazmuri.

El Día informa que el repórter entregó su entrada al portero, y cuando se dirigía a un palco, fué tomado por el señor Gazmuri y arrojado violentamente fuera del teatro.

Desde luego ya tenemos la certeza de que el señor Gazmuri es más fuerte que el repórter de El Día, pues si hubiera sido lo contrario, en el hall del Teatro Municipal de Chillán habría habido una atroz marimorena, un round formidable, la inauguración oficial de la temporada de otoño.

Pato ...

Entre la producción trapacera y frágil que las casas de música echan día a día a la calle, a veces un tango, por desconocidas causas, prende en el pecho popular y se derrama por teatros y tabernas. El pueblo que ya no tiene canciones, se vale de estos trozos de música trivial, para decir su pena cuotidiana, su hora romántica, su infortunio humilde.

Casi siempre el tango preferido es trágico, y habla de cárceles, de sangre, de venganzas y de noches horribles. Al pueblo le gustan las cosas feroces. Pero ahora acaba de levantarse un tango irónico y despechado, melancólico y burlón. Parece un chiste dicho con los ojos llenos de lágrimas.

Es el encuentro, muy vulgar, de dos muchachos que se conocieron en un barrio del arrabal. Ella le saluda, y él, que ahora va elegantísimo entre las regalonerías de la fortuna, vuelve la cara. Nada más. Ella ríe: «Llevabas en tu cara blanca de fifi imás polvos que una carreteral»

Pero detrás de los versos desdeñosos, la música va lorando.

Tal vez este «Pato» no abandona un instante la monotonía de todos los tangos, pero la gente callejera y trasnochadora, lo ha recibido entre aplausos frenéticos. Es el protagonista de esta otoñada. Y después de habernos arrodillado ante las infamias del bataclán, casi estamos obligado a enternecernos con esta música que trepa de la calle. Debemos ser consecuentes.

Sombreros en el teatro

El decreto contra los sombreros femeninos en el teatro, ha provocado, en los primeros instantes, algunas cóleras, algunas palabras nerviosas, algunos comentarios inflamados. Pero van pasando. Y no van pasando porque ellas sean dóciles a los reglamentos, sino porque varias mujercitas han reparado que en la sala del teatro, así sin sombrero, se ven bonitas. Peligrosamente bonitas.

Y ellas serán, son ya, las enérgicas defensoras del nuevo decreto. Y lo que ocurre con los sombreros en las salas de espectáculos, pasa con cada una de las modas. Toda innovación divide a las mujeres en dos sectas fanáticas, sordas irreconciliables. Por un lado aplauden las que ganan un encanto con la nueva moda, y por otro atacan las que lo pierden. Y mientras haya dos partidos, todo se podrá imponer. Pero si un día los hombres inventan una moda que reste gentileza a todas, no habrá multa, consejo, ametralladora, promesa, razonamiento, vía crucis ni ley capaz de hacerlas ceder.

Nosotros no dedicamos a nuestro más grave negocio, tanto fuego, tanto entusiasmo, tanto tiempo, como ellas al elegir una cinta o un broche. Si este decreto del sombrero les perjudicara a todas, las salas de espectáculos quedarían desiertas. Porque no creo que los hombres ibamos a ser tan desventurados para atrevernos con una superproducción en nueve actos, teniendo la certeza de que no encontraríamos, en ningún rincón del teatro, más ojos de mujer que los que pasaran por la pantalla.

Este nuevo decreto está apoyado por las chicas que se ven más lindas sin sombrero. Formidable apoyo. Triunfará.

La ópera va al barrio

La pobre Butterfly con sus abanicos y sus desconsuelos, y Mimí muy pálida y muy linda, van ahora a pisar el escenario del teatro de barrio. En el mismo imperio de Lon Chaney y del bataclán, en donde patinaron las libélulas y fumó su loco cigarrillo la Duquesa del Bal Tabarín, ahora Pagliaccio descorre la vieja cortina y dice su prólogo romántico.

Y el público se atropella a arrebatarse las localidades. Esos entusiastas aficionados, muy pobres y muy entendidos en todos los arcanos del pentágrama, que durante la temporada oficial sólo pueden ir a galería, ahora ocupan una butaca de platea. Y aquellos otros que quisieron ir a galería, y no alcanzaron a reunir el dinero suficiente, ahora pueden trepar a galería y deleitarse, económicamente, con el delirio de Lucia.

El barrio gusta de la ópera, porque el barrio es romántico, y en casi todas las casas baratas hay un mu chacho que en las mañanas se anuda la corbata con un trozo de «Bohème».

La ópera es el romanticismo que viste frac y corre en automóvil. Pero, así como el hombre elegante a veces baja al arrabal, arrastrado por el vino o por unos ojos bonitos y dichosos, así este romanticismo de la ópera se va de juerga al barrio bajo, y cautiva mujeres con sus últimas galanterías de señor maduro.

Y nadie siente con más intensidad las romanzas de ópera que esas muchachas casaderas de los barrios, que tienen un libro de versos para los días de lluvia, y una ventana que se abre sobre una calle sola. Cada una de ellas, con la frente pegada al ventanal, es una pequeña Butterfly, que dolorosa y anhelante, oye el coro interno de su corazón.

Humo y ceniza

El teatro, con sus novedades y sus ansiedades, es la escuela bruja del comentario. El hombre que ha vivido algunos años entre bastidores, sabe urdir, en torno del incidente más insignificante, una charla apasionada. Posee una palabra luminosa y una fantasía aventurera. Sus comparaciones inesperadas estallan como petardos. Y tiene el don del apasionamiento.

El escritor, peleando con la palabra rebelde, y el pintor, embobado ante un rayo de sol, trabajan solitarios, y se acostumbran a vivir independientemente. Pero el cómico tiene que realizar su labor en compañía de otros cómicos, y huye del aislamiento como de la cara de la muerte. Para él, vivir sólo significa estar olvidado y desarmado. A todas horas busca con ansiedad a sus compañeros aunque sea para descansar. A veces se lamenta de vivir, esclavizado entre los telones, pero si una noche la función se suspende, el actor invariablemente va de visita a otros

escenarios, y deja pasar las horas encerrado en los camarines. El asegura que es el ambiente el que lo atrae. Y no es cierto. Es la soledad que lo aterra.

Por eso es un mago de la charla. La vida social le enseña la ciencia malabarista del comentario.

Desde hace algunos días, el incendio del Teatro Municipal ha provocado en los corrillos de actores las discusiones más vehementes. Todos nos hemos contagiado. Y Vilches está de moda. Con su altísimo talento no logró tantas simpatías como con su desgracia. Se comenta cada una de sus interpretaciones, cada uno de sus retratos, cada una de las palabras que le arrancan los periodistas.

Por el origen del suego ha habido polémicas y remitidos. Don José María Raposo, con una alarmante riqueza de datos, escribió la historia del Municipal, desde su fundación, allá en los plácidos años de Camilo Henriquez. hasta nuestros días mezquinos. Los tramovistas y otros empleados del teatro, que a menudo no manifiestan sus dotes literarias, publicaron algunas cartas redactadas con enérgica sobriedad. Y varios repórteres han escrito sobre el estado lamentable de los escenarios y los camarines de todos nuestros teatros. Suponemos que los empresarios no se suicidarán si decimos que los repórteres han hecho bien. Esos interiores son antros, cavernas, sótanos, ruino sos rincones de suplicio. Encerrándose entre esos escombros, es indudable que los actores mortifican sus sentidos, y se acercan a la santidad. Para ir a algunos escenarios hay que poseer impetus de héroe, arranques de explorador. No comprendemos por qué Yáñez Silva, que suele

escribir unas crónicas maliciosas que hacen sollozar a los directores de compañía, no ha escrito algo acerca de los horrorosos camarines del Santiago, ¿Acaso el señor Bouquet no tiene instantes de remordimiento? Los que vieron el bataclán de 1922 dicen que no. Es una lástima, porque el remordimiento es el fenómeno psicológico sobre el cual descansa la evolución moral del individuo, y un empresario, por mucho que martirice a los artistas, siempre es un hombre.

Ahora es el momento de protestar. Protestemos.

Vuelquen los actores el oro de sus comentarios, redacten cartas los tramoyistas; pongamos nosotros en las crónicas nuestros mejores entusiasmos. Todos los ojos están vueltos hacia los teatros. Aprovechemos este inesperado capricho de la multitud. Puede ser que ella repare que más allá del ring el mundo se prolonga,

Franja de luto

(En la muerte de Arturo Buhrle)

Va de duelo el carro de nuestra farándula. Siempre han sido escasos sus recursos, grandes sus desvelos, fría y huraña la gente del caserío que la ve pasar. Pero la fe de los cómicos despertaba todas las mañanas como una alondra, y cada día la parchada cortina se descorría con nueva emoción.

Jornada bellísima y absurda de héroes y atorrantes. Tres o cuatro máscaras, unas pobres comedias compuestas atolondradamente en las tabernas del camino, y un sublime grupo de locos, cómplices de la luna, propietarios de horizonte. Nada más. Durante quince años nuestro teatro no ha sido otra cosa que hazaña, valentía, pobreza y corazón bien puesto. Nunca la carpa de los bohemios se miró más sola. Sin embargo la alegría caminaba con todos, y el chiste estallaba con el mismo desenfado en

las mañanas de ventura como en las noches en que se dormía sin cenar. Dentro de cada titiritero también hay un santo.

Pero ahora sí que la comedia toca a su fin. Han ca do los mejores arlequines de la comparsa, y esta celeste aventura que empezó con todos los arrebatos del mocerío, tórnase cada instante más trágica. Término de jornada es este, y ya es hora de que la cortina caiga por última vez.

¿Que nada se hizo? Pero se peleó con le, se despillarraron juventudes, y se soñó desenfrenadamente con el éxito. Basta para que acaben el sainete con la conciencia en paz.

Los empresarios y el temperamento artístico

Hace algunas noches, el público despedazó la platea del American Cinema. Nuestra conciencia artística, pues, evoluciona, Es claro que con este procedimiento, antes que logremos tener un mediano conocimiento del teatro contemporáneo, y tal vez sin haber alcanzado a estremecernos con las últimas novedades de Pirandello, viviremos entre escombros.

Arrojar una silla a escena, cada vez que un cómico vacila, no es un exceso de cortesía. Pero el desastre del American es una saludable lección para los empresarios. Creían que únicamente los periodistas podíamos opinar. No, señores. El público, también. Esa sala destrozada es, aunque a ustedes, les cueste muchísimo trabajo creerlo, una opinión.

El bataclán, ese nuevo juguete de la escena, ha engañado a mucha gente. Parece algo tan simple. Algunas chicas que bailen, una música regalona, decorados originales, mucha luz, y un poco de desvergüenza repartida equitativamente entre las bailarinas y el empresario, diríase que bastan. Y no bastan. Si el lector lo duda, puede visitar el American. No queda una butaca.

En los círculos teatrales no se habla de otra cosa. Y desde esa noche los artistas les tienen horror a las butacas. En cuanto ven una silla, estudian a conciencia sus papeles.

-Yo lo decía, -asegura cada cómico viejo.

Sí. Todos lo decíamos. Hay un tenor cómico que afirma que él avaluó las pérdidas del teatro, ocho días antes de formarse la compañía. Pero el escándalo se ha producido. Y los culpables son los empresarios.

Porque esas muchachas aterradas que salieron a escena están limpias de toda culpa. Nadie cree sinceramente qu carece de temperamento artístico. Casi todos dicen lo mismo?

-Yo no soy artista, pero...

Ahi está. Pero... Esta breve palabra esconde el rincon cito de inocencia de cada uno.

Este recuerda secretamente que compuso un discurso para recibir a un alcalde, allá por 1894. No es escritor. Hasta le molesta a ratos la literatura. Pero en ese discurso había algunos conceptos. El alcalde se enardeció con una frase sobre el porvenir, y le ofreció un empleo. Después no le cumplió la promesa, pero eso nada tiene que ver.

Aquel piensa en unas flores que dibujaba en el colegio. Eran unas rosas grandes y rojas. Y sin profesor. Ahí estaba la gracia. Ni siquiera miraba las flores que le servían de modelo, y en la cartulina le resultaban admirables, todas con los pétalos simétricamente doblados. Después su vida de agente viajero no le ha permitido cultivarse, pero es indudable que dentro de él había algo.

El otro no puede olvidar la noche que recitó unos versos de Campoamor en un concierto de caridad. Es claro que tenía un miedo horroroso antes de salir, pero entre todos lo empujaron y él salió frotándose las manos. Se equivocó en la tercera estrofa, y empezó de nuevo. Mientras recitaba, no veía más que un lio muy grande de luces y de caras, pero al final lo aplaudieron, y él salió apresuradamente de escena, junto con un jarrón que echó al suelo sin querer. Si hubiera seguido...

...

Y el público despedazó la platea del American Cinema la otra noche.

Decadencia

At the control of the

The said of the said and a said to the said to

Desde hace varios días, cablegramas fechados en Madrid, están comentando desoladamente, los aspectos de la decadencia del teatro en España.

want la Cutar a practical una trop

El maestro Vives se muere de hambre, Azorín colabora con Muñoz Seca, los compositores jóvenes buscan en los music-halls de París y Londres trozos de música ligera, y con leves retoques los presentan en Madrid como originales. La ruina—dice un cablegrama publicado ayer en «El Mercurio»,—parece inevitable.

Y desde Buenos Aires no llegan noticias más halagadoras. El teatro, apresuradamente, se acomoda a los gustos plebeyos. Y la pobrísima vida teatral de Santiago, no hace más que reflejar la decadencia de los grandes escenarios peninsulares y argentinos.

El autor y el cómico no hacen otra cosa que buscar la palabrota que sube de la calle, el ademán zurdo, la procacidad que atrae a la multitud por prohibidos caminos. Este nuevo teatro, mareado por los alaridos del jazz, arrastrado por la fealdad agresiva del charlestón, ha vuelto definitivamente las espaldas a los valores artísticos. La ironía, la elegancia, y el ritmo ya se fueron.

Hablar de buen gusto, de amor al estudio, de sobriedad y de temperamento artístico, entre gente de teatro, es, ahora, simplemente una manera de ponerse en ridículo. La audacia es el único peldaño.

. .

Entre la galería que grita y aplaude atronadoramente, y el espectador de platea que apenas se atreve a murmurar que tiene muchos deseos de marcharse a casa, no ha habido batalla posible. La galería ha impuesto sus gustos, y ahora ha bajado a sentarse en las butacas. Muchos teatros no son más que una galería con localidades de diversos precios.

5 096 790

Hora de programa

El Intendente Municipal ha dispuesto que los espectáculos comiencen a la hora fijada en los programas. Admirable. Pero es necesario no olvidar que los empresarios no tienen ningún interés en atrasar el comienzo de las funciones. Es el público, al cual le agrada llegar media hora después que se ha levantado el telón, y los empresarios, a la hora fijada en los programas, no se atreven a ordenar que se toque la sinfonía ante las butacas desiertas.

Y esta afición al atraso que siente el público, es explicable, pues todos quieren llegar cuando la sala está llena y en la escena ya se ha roto la frialdad de los primeros instantes.

Yo siempre he pensado con respeto, con admiración, en el valor, en la paciencia, en el espíritu de sacrificio del primer espectador que se atreve a entrar a la sala de un teatro. Tiene que ir dispuesto a leer todos los avisos del telón, a examinar con detenimiento las molduras, las

cortinas, los músicos que van llegando malhumorados y sombríos. Esa es la víctima de cada función. Los porte ros lo miran despectivamente y lo compadecen un poco. El chico que vende chocolate se ensaña con él, y le ofrece su mercadería con una insistencia que el pobre señor no es capaz de resistir, y concluye por comprar un paquetito. Desde el escenario, los artistas lo contemplan muchas veces, por el ojo del telón, y cada uno tiene un chiste sangriento para su corbata, para su gabán, para su calva. Desgraciadamente, casi siempre el primer espectador es calvo.

Y es necesario ahora decir una gran simpleza. Y es que cada noche, cada teatro, necesita esta víctima inocente y solitaria. Porque si no existiera el primer espectador...

En el patio de platea, él está muy melancólico. Y siempre le ocurren cosas desagradables. De pronto se le cae el bastón, y se produce un estrépito indescriptible en la oquedad de la sala vacía. Toda la luz, todas las chispas y las carcajadas de la función, no bastarán para arrancarle el aburrimiento que recoge en esa larga espera, y antes que termine el espectáculo se marchará a casa, caminando lentamente por las aceras solitarias, con una pesadumbre que él no sabrá definir.

Tragedia en el Tinglado

La tragedia de la Compañía Lupe Rivas Cacho ha producido alarma entre los cómicos. Ellos estaban acosumbrados a discutir atronadoramente entre bastidores, a cambiarse unas amenazas sobrecogedoras, a hacer mucho ruido, a levantar la mano para castigar al insolente, y a reprimirse después con un ademán queda muy bien al final del primer acto de «La losa de los sueños».

Pero ese Ignacio Peón lo ha echado todo a rodar. La otra noche, en un teatro de Colombia, poco después que había caído el telón, se asomó a la puerta de su camarín y empezó a descargar su revólver sobre los artistas. En el escenario hubo una confusión que, para no tener ningún ensayo, estuvo soberbia. Y la estupefacción vino después, cuando pasó la escena, y los actores constataron que el primer actor, don Juan Arozamena, había sido herido mortalmente. Los demás actores quisieron lynchar a Ignacio Peón, pero la policía, que era de verdad, los contuvo.

Se ignoran los motivos de la tragedia. Pero se supone que no sería porque los actores no sabían sus papeles, pues con este nuevo estilo de crítica teatral, muchos teatros iban en camino de quedar sin actores.

Ayer, un muchacho muy entendido en teatro, y que conoce muy bien a esa compañía, me decía:

—En realidad, yo creo que han estado mal en algunas escenas, pero de todos modos Ignacio Peón se extralimitó.

Los cómicos están inquietos. Hasta ayer discutían con hermosos arrebatos entre bastidores, sabían muy bien que en el teatro las espadas son de cartón, y que ningún actor, por mucho fuego que ponga en sus papeles de traidor, puede matar a su compañero arrojándolo de cabeza a un río de las decoraciones.

Pero ahora la cosa va en serio. Y cada noche, en cuanto caiga el telón, todos se van a ir calladitos a sus camarines, y tendrán sus sobresaltos cuando resuenen los martillazos de los maquinistas.

Es con el señor

De la crónica teatral está surgiendo un nuevo género de crítica. Es la crítica al público. El cronista nuevo ya no analiza la labor de los comediantes, ni la de los autores, ni la de los músicos, ni la de los directores. E cronista nuevo critica la actitud del público.

Anoche,—puede decir el cronista de teatros,—el público estuvo bien. Rechazó con acierto el número primero. Tal vez no fué moderado en los aplausos del segundo acto, pero este pequeño error es perdonable, dada su falta de experiencia en este género de comedias.

Esta crítica sería más interesante, más amplia, más elevada-Tendría la ventaja de dejar a un lado al cómico, de abandonarlo como se abandona un barco que perdió el timón, de volverle las espaldas con toda delicadeza.

Y es justicia. Cuando a la escena trepa y se enseñorea la inepcia, la grosería y la imbecilidad, es el público el único responsable de que las butacas no vayan a dar a

esceuario, y que la sunción que fué iniciada por el director de orquesta, no termine bajo la intervención de la policía. Es el público el responsable. Su actitud, pues, merece todos honores del examen.

Cada día el cómico se esclaviza más a las plantas del público. El cómico de hoy ya no tiene criterio, gusto personal, independencia para desarrollar su temperamento. Declama, canta, se caracteriza siguiendo ciegamente las veleidades del aplauso. El público ordena, el cómico obedece. Es con el señor, pues, con quien nos debemos entender.

En torno de la crítica teatral

Un espíritu excesivamente benévolo ha inspirado hasta ahora todas las crónicas de la crítica teatral. A los cómicos no se les analiza; se les perdona. Nuestros artículos no han sido exámenes de valores estéticos, sino pequeñas obras de caridad. Lo reconocemos.

Y poco a poco, los teatros van viéndose invadidos por individuos completamente desprovistos de toda facultad artística. Trepan a los escenarios con las procacidades de la calle, con el gesto mezquino que aprendieron en el arrabal. La gracia y la ironía, que fueron llamaradas inextinguibles en letras de sainetes y labios de comediantes, se van.

Si la crítica no puede detener esta decadencia, por lo menos, con palabras precisas y rotundas, debe dejar constancia de ella. No es demasiado simpática, realmente, la farea que nos toca. Señalar día a día yerros de autores y de cómicos, no es una labor grata para quienes siempre han sostenido la pluma con hidalguía y emoción.

Pero, deseamos que el odioso incidente entre un cronista de teatros y un empresario, y la gentil solidaridad de toda la prensa de Santiago en resguardo de los fueros del periodismo, marque una nueva época de nuestra crítica teatral.

Debemos informar al público, eon la crudeza a que nos obligan las circunstancias, acerca de la crisis vergonzosa del teatro. Pues, no sólo se trata de una carencia absoluta de valores artísticos, sino también de una obscenidad crecieute, que nuestras autoridades tardan demasiado en reprimir.

Inmoralidad en el teatro

La moralidad en los espectáculos fué tratada ayer editorialmente en «El Mercurio». Nada más oportuno. Desde ya muchos meses hemos visto que la procacidad ha sido llevada a la escena.

La cuestión ya se ha salido de los limites de la crítica teatral. Sólo cabe esperar,—dice el editorial aludido,—la acción que habrían de desarrollar el Intendente señor Salas y el Alcalde de Santiago, cuyos juicios sobre esta materia son ya conocidos del vecindario: los dos estiman que hay necesidad de presentar al público, en los teatros y cines, espectáculos cultos, decentes, educadores, y no groserias e inmundicias».

Pero, debe quedar constancia de que antes que la prensa se haya dirigido a las autoridades, señalándole abusos tan vergonzosos, ya la crítica, en todos los tonos posibles, había tratado de corregir esa tendencia a la procacidad que cada día acentúan con más fuerza muchos autores y cómicos.

En una crónica anterior nosotros decíamos que algunos teatros van viéndose invadidos por audaces completamente desprovistos de toda facultad artística. Trepan a los escenarios con el barro de la calle, con el gesto mezquino que aprendieron en el arrabal. La gracia y la ironía, que fueron llamaradas inextinguibles en letras de sainetes y labios de comediantes, se van. La crítica, pues, debe callar-A las autoridades ahora les toca reprender.

Es sensible que se tenga que llegar a estos extremos. Es sensible que individuos que se consideran artistas,— y varios de ellos poseen facultades dignas de algún encomio,—sean responsables de esta decadencia. Es sensible que ahora que todos estamos empeñados en estimular el desarrollo del teatro en nuestro país, una ligereza incalificable venga a arrojar esta mancha sobre muchos autores y actores.

El Esmeralda

Sólo ahora que en San Diego esquina de Aconcagua queda un montón de escombros, el público ha reparado en la importancia que tenía el Teatro Esmeralda para las inmensas barriadas de la Avenida Matta. No era un cine. Era el centro de la zona más populosa de Santiago. Casi todos los artistas más interesantes que en estos últimos años llegaron a nuestra capital, pisaron las tablas de su escenario. Allí se dictaban conferencias, se transmitía al público las informaciones de todas las novedades importantes. Su ancho hall fué salón de baile, punto de cita de cómicos, de escritores, de cinematografistas y de músicos. Un pequeño mundo nervioso y entusiasta pululaba en torno de este teatro, como no lo ha visto hasta ahora ninguna otra sala de espectáculos de Santiago. Siendo tan nuevo, ya estaba lleno de recuerdos.

La Empresa Valenzuela Basterrica, que tan intensas actividades teatrales desarrolla siempre, había hecho de

este teatro su cuartel general. Cada iniciativa interesante era allí acogida con calor. En esos pasillos se idearon muchas películas y se formaron algunas compañías. Toda una juventud entusiasta discutió atronadoramente en las puertas de ese coliseo.

La calle San Diego, tan viva y tan desenfadada, le prestaba su alborozo y su gente contenta de vivir. Escuchando la orquesta de este teatro, el chico del pueblo aprendía a silbar los últimos tangos. En ese escenario algunos estudiosos explicaron doctrinas sociales y muchos payasos equilibraron sus escaleras. Prestidigitadores, poetas, boxeadores, cantantes, políticos, humoristas, recibieron el resplandor de sus baterías. En veinte años más tarde, el Esmeralda hubiera sido el teatro de las grandes memorias, pues su corta vida sué intensa y bulliciosa.

Y se derrumbó en plena actividad. Estaba lleno de chiquillos absortos ante el primer tambor de la serial que se iniciaba ayer en la tarde, cuando las llamas entraron impetuosas por las ventanas de la galería. La máquina no se detuvo, y la proyección continuó empalidecida por el resplandor sangriento que caía desde la altura.

La claque

Anoche, en el Teatro Coliseo, debutó la Troupe América, compuesta por Anita Ella, María Luisa Terrazas, Fausto Alonso y otros cómplices.

La claque estuvo muy bien. Distinguióse desde los primeros momentos por su unidad de acción, su fuerza comunicativa y su oportunidad. Los catorce espectadores que nos encontrábamos en plateas, con emoción escuchábamos caer de la galeria las tempestuosas ovaciones. Eran aplausos briosos, calientes, que rompían unísonos; exactamente iguales a los que se les tributa a los actores cuando aciertan.

En la primera parte del programa, la platea aplaudió con justicia a la claque. Fué después de una ovación concebida con originalidad y desarrollada con una brillantez que revela mucho temperamento artístico. Estalló cerrada y mantuvo su fuego algunos segundos. Luego empezó a decrecer gradualmente, y cuando ya se presentía el fin.

revivió de pronto, crepitante, ansiosa, acometedora, hasta alcanzar un magnifico tono de espontaneidad que pocas veces hemos encontrado en los aplausos verdaderos.

Sería justo poner estos números en el programa:

- 1.º Sinfonia por la orquesta.
- 2.º Ovación por la claque.

Anoche el público Balió del Coliseo vivamente impresionado por la calidad de los aplausos. Tenían valentía, buen estilo y una dosis muy pura de realismo. En los aplausos de anoche, yo diviso el albor de una nueva escuela de claque, que sería la claque naturalista.

La política y las piernas

Una multa de cincuenta pesos debe pagar la actriz que ostenta sus formas más allá del límite establecido por el Municipio de Ovalle. Pero todavía no sabemos cuál es ese límite. Si Santiago ha necesitado tener más de 600 mil habitantes para atreverse a mirar todas las piernas de las bataclanas. Ovalle, que sólo tiene ocho mil, apenas resistirá la contemplación de las rodillas.

Además, es necesario examinar el color político del Municipio de Ovalle. Nosotros no lo conocemos. Pero nos parece que entre un radical y un conservador debe haber diferencias, aunque no nos atrevemos a señalar cuál de los dos sería el más valiente. A lo mejor, en este caos político en que vivimos, resulta que el radical se ruboriza con la rodilla y el conservador quiere ver la pierna en tera.

De todos modos será interesante un estudio de las doctrinas políticas al través de las sedas y de las lente

juelas bataclanas. Habrá sorpresas. Y si la gente hasta ahora ha ido al teatro sólo a recoger sensaciones estéticas, aunque no sean muy puras, mañana irá a estudiar la evolución de los partidos políticos.

Por otra parte, hay que reconocer que el Municipio de Ovalle ha realizado un acto de arrojo al establecer esa multa. Tal vez no sabe en la que se ha metido. Porque si Brunetiere y otros grandes críticos franceses, después de grandes esfuerzos, no lograron establecer los límites de la moral en el arte, es difícil que el Municipio de Ovalle lo consiga. Y los telegramas afirman que los han establecido.

Una noche antigua

La velada de Pepe Vila

De tarde en tarde, Pepe Vila, entre los aplausos de todos los que le queremos bien, vuelve a la escena. Es sólo por una noche. Pero es una noche dulce y triste, como cara que sonríe entre lágrimas; una noche magnifica, dedicada a la risa pretérita, a la hiedra trepadora del recuerdo, a la juventud que se marchó para siempre con sus mujeres frágiles y su vino lejano.

El Odeón de Valparaíso y el San Martín de Santiago, viejos teatros que vieron la juventud de Perdiguero, de la Madorell, de la Gásperis y de la Celimendi, se alzan en nuestras memorias, y abren sus puertas, y encienden sus baterías, y levantan sus parchados telones que el tiempo se llevó.

Como hace treinta años, el viejo actor volverá a asomarse al espejo del camarín, espejo insondable como un

océano, en cuyas aguas naufraga la farándula. Se calzará la peluca, tomará la barra color carne, y luego revolverá los botecitos de mastic y de polvos, escuchando cómo llegan de la sala los primeros rumores.

Como hace treinta años, el segundo apunte se asomará a su camarín con un cuaderno en la mano, y le preguntará:

-¿Empezamos, don Pepe?

-Sí, avise, -contestará él.

Y el segundo apunte gritará frente a la fila de camarines de las chicas:

-¡Que se va a empezar!

En la sala la orquesta dirá duelos y victorias, cosas de corazones que a todos nos emocionarán intensamente, porque la ternura de muchos años estará apretándonos la garganta.

-iQue se va a empezar!

Sonarán timbres, y de los camarines las chicas irán saliendo muy lindas, con sus ojos pintados y sus sonrisas escénicas. Un tramoyista dará los últimos martillazos a un bastidor. De pronto, agitado, rápido, aparecerá don Pepe, y dará la orden mágica:

-iArriba!

Se atropellarán actores y bailarinas, y entre el estruendo de la orquesta, el telón, como hace treinta años, volverá a subir...

No es a nosotros, los que todavía sostenemos la copa ardiente de la juventud, a quienes más dulces cosas dirá a función que se prepara en honor de Pepe Vila. Es a los hombres que ya pasaron el sosegado umbral de los cincuenta años. Ellos, alguna vez, allá en 1895, se enamoraron de una tiplecita avasalladora, y cada vez que escuchan la música trapacera de «El santo de la Isidra» y de «El pobre Valbuena», del fondo alucinante de los recuerdos, suben dos ojos azules... Mientras Vila canta el Dúo de los Paraguas, junto a la butaca de cada viejo espectador hay un fantasma, una silueta de otro tiempo, una mano idolatrada y fría que se fué con la juventud.

ANÉCDOTAS

Una pesadilla de don Jacinto Benavente

Don Jacinto Benavente, el autor ilustre, el que con su mano genial descorrió la remendada cortina del tinglado de la antigua farsa, y en los muñecos elimeros puso eternidad; el padre de cien comedias primorosas y de incontables ironías mortales; don Jacinto Benavente, el del premio Nobel y el del renombre mundial, escribió, allí en los revueltos años de su juventud, un pésimo libro de versos.

Son versos lánguidos, vacíos, incoloros; alineados sin gracia, a fuerza de reminiscencias de lecturas, de retórica y de aburrimiento. Andrés González Blanco tiene un libro sobre algunos dramaturgos españoles; en ese volumen hay un estudio sobre Benavente, en el cual están citadas muchas estrofas del incomparable dramaturgo.

Poco tiempo después de publicar ese libro de versos. Benavente se arrepintió, y desde entonces no ha vuelto a lanzar otro volumen lírico. Algunos años más tarde empezó a escribir para el teatro; los aplausos fueron levantándose a su paso, y terminó al fin por ser la cumbre del teatro español. ¿Y el libro de versos? Ya nadie se acordaba de él. En las listas de las obras de Benavente jamásfiguró. Era como un pequeño pecado de juventud, sobre el cual los años habían echado un puñado de tierra.

Una tarde, en la puerta de un casé de Madrid, conversaba el glorioso dramaturgo con un joven asicionado a escribir. El muchacho, movido por ese asán tan natural que sienten los principiantes, de molestar a los autores que tienen obra hecha y público ganado, recordándoles críticas adversas o murmuraciones odiosas, le dijo:

- -Señor, yo tengo un libro suyo muy interesante.
- -¿Un libro mio?
- -Si, un libro de versos, su primer libro...

Benavente, que no sólo creía que todo el mundo se habia olvidado de su terrible volumen, sino que ni él mismo lo recordaba, se quedó estupefacto.

- -¡Qué bárbaro! ¿Usted tiene eso? Llévemelo a casa...
- -Yo lo estimo mucho, maestro; es una curiosidad...
- —Pues yo estoy dispuesto a pagar el doble de lo que vale su reliquia...

En Madrid, la lucha por la vida es horrible para los jóvenes escritores que empiezan. El muchacho aceptó. Al día siguiente fué a casa del maestro, le entregó el tomo de versos y recibió varios duros.

La historia, naturalmente, debiera terminar aquí, pero la miseria compone novelas inverosímiles. El joven principiante, en uno de sus más negros días de bohemia, se acor-

dó del negocio con Benavente, y se Ianzó—con la decisión de Colón cuando zarpó del puerto de Palos—a las librerías de viejo a buscar otro volumen de versos de Jacinto Benavente. Trabajó toda una mañana, y encontró otro ejemplar. Voló a casa del autor de «La Malquerida».

-Don Jacinto, traigo otro.

-Aquí lo tiene. Al mismo precio.

El dramaturgo, resignado, pagó.

Desde ese día el muchacho ya tenía oficio. Se dedicó a escarbar todas las librerías de lance, y en cuanto encontraba los versos de Benavente, ya tenía su pan asegurado para tres o cuatro días. Pero la juventud es generosal Y en un instante de buen humor, el muchacho contó a otros amigos su negocio con el dramaturgo. Y desde entonces ya fueron varios los que se dedicaron a buscar los versos de Benavente.

«Los intereses creados» no han sido buscados con tanta ansiedad en las librerías, como ese pequeño volumen de versos afrentosos.

Edgardo Garrido Merino, el escritor chileno que ha vivido varios años en Madrid, me contaba que cuando Benavente veía llegar a uno de los bohemios, ya no les preguntaba el objeto de sus visitas. Era un negocio tan sencillo que no necesitaba preliminares. El maestro los veía venir, se llevaba la mano al bolsillo, y les preguntaba solamente:

-¿Cuánto?

Pero el número de ejemplares crecía en una forma alarmante; y una duda espantosa pasó por la frente abrumada de laureles. Benavente buscó un ejemplar antiguo y lo comparó detenidamente con uno de los últimos ejemplares que le habían vendido. Eran idénticos. Pero la duda es porfiada, y no se marcha fácilmente. El maestro llevó los dos ejemplares elegidos a casa de su editor, le contó su curioso caso, su duda, y le pidió su opinión.

El lector comprenderá, si no lo sabe por experiencia, que en los grandes centros editoriales hay técnicos formidables: Individuos que poseen conocimientos profundos en materia de fabricación en papeles, en tipografía, en encuadernación, y en todas las secciones de esta industria.

Los dos ejemplares sueron examinados minuciósamente, y dos días después el dramaturgo recibió la respuesta.

Los ejemplares pertenecían a ediciones distintas, y Benavente sólo había hecho una edición jy todavía con arrepentimiento!

Después se supo la verdad.

Los bohemios se habían asociado con un editor poco escrupuloso, y, clandestinamente, habían hecho una nueva edición de los versos del autor ilustre. Era una imitación admirable. Una verdadera obra de arte de la tipografía. Los más insignificantes defectos de la impresión habían sido reproducidos con exactitud. El papel era igual, a simple vista, pero el editor consultado logró establecer cierta diferencia inequívoca.

El editor clandestino había hecho la nueva edición, y la había ocultado. A los muchachos les iba entregando

los ejemplares uno por uno. ¡Y ya estaban haciendo los preparativos para hacer la tercera edición!

Si don Jacinto Benavente es más distraído, hubiera estado toda su vida comprando ejemplares de sus versos.

¿No esto una pesadilla dantesca?

Pero no todos los que hemos escrito libros de versos malos, deseamos ocultar nuestros pecados. Esos libros no se deben recoger y ocultar en el último rincón de nuestra casa, pues sirven para obsequiarlos a las personas que nos son antipáticas.

Don Jacinto Benavente, a pesar desu talento inmenso, no supo descubrir en el pésimo libro suyo, esa feroz utilidad.

Cincuenta años de teatro

Las siete de la tarde. Ya ha anochecido. El viejo actor me recibe en una sala amplia, bien alumbrada, cuyas paredes están cubiertas de grandes fotografías. Son retratos de Vila, en cada época de su vida; rostros de actores ya desaparecidos; ojos que miraron la gloria desde muy cerca, y que después el tiempo entornó para siempre.

Me saluda riendo, con esa cortesía suya, tan espontánea, tan abierta, que, en algunos instantes de la conversación, logra borrar los treinta años que nos separan, y nos hallamos hablando jovialmente, como de camarada a camarada.

Yo le digo:

—Quiero que usred me cuente sus recuerdos íntimos, personales. Nada de opiniones sobre obras o sobre artistas. Yo he de llevarme esta tarde las memorias que usted no ha dicho a nadie.

El me muestra enormes archivadores que guardan cen-

tenares de artículos y reportajes que le han hecho en su larga vida de teatro. Cuarenta años de aplausos y de ansiedades están compendiados en esos papeles amarillentos. Ruidosas noches de estrenos, mujeres bonitas que fueron aclamadas por cien públicos diferentes, renombres sonoros de actores muertos, gloria de literatos olvidados, mil cosas viejas que ayer fueron chisperío y estruendo, ahora se asoman pálidas entre estos ajados recortes de periódicos.

Yo empiezo a preguntar:

- —¿Cómo fué el primer entusiasmo que usted sintió por el teatro, la primera vez que pisó un escenario, la primera palabra que pronunció en público?
- -Verá usted. Yo nací en Onteniente, de la provincia de Valencia, una ciudad enemiga de los cómicos. Si una señora de Onteniente, se encontraba en la calle a un acor, se santiguaba. Se les tenía horror. Pero a mi me sascinaba ese mundo luminoso y fugaz de la escena. Las luces de las baterias me hacían señas. Yo era muy pequeñito. Ocho, nueve años. Llegó entonces al pueblo una compañía dramática dirigida por don Manuel de la Vega; actor meritisimo, y para poner en escena una obra muy hermosa, que en aquellos años gustaba mucho, «El Cura de Aldea, necesitábase 4 o 5 chiquitines. Aparecia en escena un sacerdote rodeado de chicos a quienes enseñaba la doctrina y repartía manzanas. Yo sui uno de esos niños y debuté con estas palabras: - «Yo quiero, padre, que me dé usted una manzana. - Y esos labios que pronunciaron esa frase inocente, desde entonces fueron

por el mundo diciendo todas las glorias del teatro español. Tres generaciones escucharon atentas.

- —En sus jiras por tantos escenarios, usted conocería a grandes celebridades artísticas.
- —A muchas—me responde.—A Vico y a Carlos no podré olvidarlos nunca. Vico era el genio, el genio universal, el creador, el inimitable. Yo conversé muchas veces con él. Algunas noches, Vico, antes de salir a escena, les preguntaba a las personas que estaban entre bastidores:—¿En que pasaje quieren que me aplaudan? Le indicaba la escena, cualquiera, la más insignificante. Vico salía y trabajaba correctamente, arrancando los aplausos de costumbre en los instantes intensos de la obra. Pero cuando se acercaba el pasaje indicado, el actor comenzaba a crecer, por sus palabras soplaba el misterio, algo magnético, desconocido, y la escena misma señalada por sus amigos, era rota por la ovación gigantesca, por el clamoreo de la sala enloquecida. La gloria, como esa linda esclava, estaba acostada a sus pies.

Después de una pausa el actor continuó:

—Una noche, en Barcelona, Vico daba «La Muerte Civil». En el teatro estaba Novelli. También estaba el doctor Camisón, médico de la Real Casa. El genio de Vico creció aquella noche. En el tercer acto el protagonista muere en escena, y Vico se robó en ese momento el calofrío de la muerte. La obra terminó entre atronadoras aclamaciones. El doctor Camisón subió al camarín de Vico, y le dijo al actor:

—Usted no me la da, don Antonio. Usted se ha muerto alguna vez...

Y Novelli, que venia más atrás, agregó:

—Señor Vico, a donde usted dé «La Muerte Civil», yo no la doy,

Estas lisonjas oyó Antonio Vico.

Otra pregunta:

- -¿Y su debut en Chile?
- —En 1892, en el teatro del Santa Lucía. Debuté con «Campanoni».
 - -¿Qué actores de cartel han trabajado con usted?
 - -Astol, Torrijos, Elizalde... ¡Oh! pero son tantos...

Los nombres se lanzan y se revuelven, y la memoria del querido actor naufraga en un mundo de memorias.

- -¿Cuál fué el triunfo más grande en su carrera teatral?
- —El que obtuve con «El Puñao de Rosas». Yo estaba acostumbrado a hacer reir, y esa obra es seria. Si al salir yo a escena el público reía, no sólo estaba perdida la función, no fracasaba únicamente la temporada, mi nombre rodaba por tierra. Me atreví, y empecé bien. Terminó «El Puñao de Rosas» y el público salió llorando. Por sobre todos los aplausos, esas lágrimas han sido mi triunfo más grande...
- —El teatro, lo digo yo, es tumultuoso, precipitado. Lo imprevisto camina siempre entre los bastidores. ¿No recuerda usted alguna equivocación, un olvido, un error curioso?
 - -Va usted a ver. Fué en el estreno de «El Semina-

rista», aquí en Santiago. El segundo cuadro de la obra representa un pasillo. Llegábamos otro actor y yo, y nos recibia una señorita. Ella, después de responder a nuestras primeras preguntas, nos decía:

- Tengan ustedes la bondad de tomar asiento.

Entonces nos sijamos que el utilero había olvidado de poner sillas en escena. Yo, entonces, salté, rápido;

- Estamos muy bien de pie, señorita, muchas gracias.

El público instantáneamente comprendió el olvido del utilero; vió mi defensa, y rompió con un ligero aplauso cerrado. 537 veces se dió «El Seminarista», y siempre esa escena la seguimos haciendo en la misma forma. Nunca la dejaron de aplaudir.

Pepe Vila me ofrece un cigarrillo y me dice:

-Pero todas no son rosas en el teatro. Hay tristezas inmensas.

Yo le digo:

- —Acaso le sean a usted demasiado dolorosos algunos recuerdos.
- —Sí, me dice. Pero yo le voy a contar uno. Es el más amargo. Oigame. Hace mucho tiempo yo tenía una hijita. Mi María... Era un amor.... Con su lengua de trapo y sus besos, siempre andaba detrás de mi. Interrumpía mis estudios, mis lecturas, mis ensayos. Yo la idolatraba. Estaba en la plenitud de mis facultades, era primer actor, director de la compañía; trabajaba mucho. Pero todos los instantes que me dejaba libre el teatro, yo se los dedicaba a mi muñeca de dos años. Una enfermedad me la arrebató en tres días. Yo caí despedazado. Creí que no

volvería a reir en mi vida. Mi juventud se iba para siempre, camino del cementerio, en un pequeño cajoncito blanco... El mismo día en que la niña murió, recibí una carta del empresario. Era una carta que traía las palabras
acostumbradas. Tal vez sincero deseo de consolar. Y en
ella, el empresario, terminaba diciéndome que, por egoismo, debía ser fuerte, sobreponerme al dolor y volver a
la vida, Y me suplicaba que trabajara esa noche. No contesté. Tres días después pude complacer a mi empresario, y fuí, casi llorando, al teatro. Yo estaba contratado.
La temporada no podía interrumpirse. Esa noche subía a
escena una obra que se titulaba «El Clown». En dos palabras voy a indicarle el argumento.

El protagonista es un payaso, la mujer se le ha escapado trás otro amor, y al clown sólo le queda, como un dulce despojo de sus ternuras, una hijita como él, la creatura trabaja en el circo, y ambos van de pueblo en pueblo llevando en el carro de la farsa sus trajes de colores y sus penas. Una noche, durante la función, está el payaso en su camarín, y ove un golpe en la pista, y después un griterio confuso. El sale corriendo de su camarín, y tropieza con los mozos que le traen a su creatura muerta. Ha caído de un trapecio y se ha destrozado. El payaso toma en sus brazos el cuerpecito todavía caliente, y avanza al público a decir algunas palabras. El papel del clown hice vo esa noche. Y cuando al final de la obra, tomé al muñeco, que simulaba la pequeña acróbata muerta, ví a Mariita con los ojos cerrados, como la ví la última vez, encogidita entre mis brazos. Me adelanté hacia las candilejas a decir aquellas palabras al público, y no pude hablar. Aquella boca que hacía tantos años con inmensa ilusión, había empezado diciendo:— Yo quiero, padre, que me dé usted una manzana,—ahora no tenía voz... No pude hablar. Fué mi fracaso. Fué también mi triunfo. Algo le dijo mi cara al público. Sonaron dos o tres sollozos. Nada más. El público, en su silencio profundo, se puso de pie. Yo me eché a llorar entre bastidores, la función había terminado.

Una pausa.

Yo trato de romper la emoción que nos han dejado a los dos sus palabras, y le hago una pregunta sin interés:

-¿Qué actrices de nombre trabajaron con usted?

—Las hermanas Gasperis, la Marín; la Victoria Muñoz, la Lelia Fernández, la gran actriz chilena. ¡Qué buena persona era la Lelia Fernández!

Tenía talento, voz, temperamento. Era tiple de mi compañía, cuando trabajaba en el Politeama. ¡Y era tan despreocupada! Una noche, ya era la hora en que debía comenzar la función, el traspunte subió a mi camarín:— Don Pepe, ¿doy la tercera? .— Yo pregunté:— ¡Estamos todos listos? — Contestaban desde sus camarines: — «listos" ... «Por mí ya pueden empezar" ... «ya" ... — Yo le pregunté al traspunte:— ¿Y Lelia? — Corrió el muchacho. Al instante volvió diciéndome:

Venga usted conmigo, don Pepe.—Fuí al camarín de Lelia, y la encontré en enaguas, sentada tranquilamente, mondando unas naranjas... Y ella empezaba la primera escena! Vila, ante sus propios recuerdos, ríe sanamente. Yo le pregunto:

-¿Cuáles fueron sus compañeros más queridos?

—Pelegri, Salvani, Paco Hernández. A Hernández lo formé yo, y él no me olvida nunca. Cuando Antonia Planas estuvo aquí en Santiago, hace alguno años, yo fuí presentado a la aplaudida atriz. Y ella me dijo:—¿Pepe Vila? Ya lo conocía a usted. Paco Hernández tiene su retrato, un gran retrato en su casa, en Madrid. Y a los que lo visitan por primera vez, siempre les dice:— «Ese hombre me hizo artista».

Y Vila termina sonriendo con melancolía.

-Estos reconocimientos no son frecuentes...

Yo murmuro:

-Cincuenta años de teatros.

Y él me dice:

—El otro día, un caballero de edad, me dijo:— Pepito: Vas a dar otras funciones... Yo te aplaudí cuando era joven. Mi hijo, que es un hombre, te aplaudió después. A estas funciones vamos a ir a aplaudirte yo, mi hijo y mi nieto...

Y Pepe Vila rie, como reía mientras se fueron nuestros abuelos, mientras se fueron nuestros padres, y ahora rie mientras nos estamos marchando nosotros con nuestras tristezas...

La crítica teatral

Yo le pregunto:

—¿Recuerda usted un fracaso, un escándalo grande, un lío ruidoso en algún teatro?

—Uno terrible—me dice.—Escúcheme. Fué en el Teatro Santiago, que en aquellos años se llamaba Olimpo, y era más pequeño. La empresa, no sé por qué motivo, rebajó el sueldo a Pepe Vila y a Ernestina Marín. El actor y la actriz, entre sus amigos y admiradores, se lamentaron largamente. Esas reducciones de sueldos eran una injusticia que no tenía nombre. Los amigos se enternecieron, y después de animados comentarios y correrías, descubrieron que un actor llamado Carrasco era el hombre que había influído para que se llevaran a efecto esas reducciones. Ese actor Carrasco había sido contratado por la empresa para que rivalizara con Vila. Es frecuente esta maquinación política en las empresas. Cuando un actor sobresale con demasiado brío, se trae a otro para que.

sin eclipsarlo totalmente, se reparta con él laureles y lisonias. Es una maniobra comercial de las empresas que siempre va rodeada de ruindades. Pero Carrasco, aunque buen actor, no era hombre para medirse con Vila, Entonces Vila estaba en sus sonoros años de apogeo, y detrás de cada uno de sus gestos, iba un río de aplausos. Bueno. Sigo con mi historia. Cuando los amigos de Ernestina Marín y Pepe Vila supieron que era Carrasco el causante de lo que ellos llamaban tremenda injusticia, se prepararon, enérgicos, para la venganza. Mackenna, un amigo mío, compró doscientos pitos y la mitad de las localidades del Olimpo. Esas localidades fueron repartidas con todo cuidado entre amigos leales, dispuestos a secundar a Mackenna. Y aquella noche se levantó el telón ante una numerosa concurrencia. ¡Claro! Como que un espectador iba con doscientos invitados. Y la función comenzó bien. Salió la Marín y la aplaudieron; salió Carrasco y se puso de pie Mackenna y tocó un pito. Y rompió matemática, cortante, atronadora, una horrible tempestad de silbidos. Los espectadores que no silbaban, gritaban y destrozaban las sillas. Los movimientos colectivos son intensamente contagiosos. Y de los silbidos, los espectadores pasaron a los hechos y treparon al escenario. Entre bastidores encontaron a Carrasco desmayado. Había intentado huir y cayó sin sentido entre unas decoraciones. Pero al empresario no lo hallaron. Lo querían matar. Pero éste. en cuanto oyó el primer estruendo en la sala, voló por un pasillo, alcanzó un coche, v no volvió en una semana al teatro.

-¿Y detalles escénicos?-le pregunto.

-Recuerdo uno formidable-me dice.-Carlos La Rosa. usted recordará, era un buen actor cómico. Un día se le ocurrió hacer obras dramáticas, y Tierra bajas fué la víctima. La Rosa estaba convencido de que él hacia una creación, y nadie se atrevía a desilusionarlo. Una noche que se daba la pieza de Guimerá, subí al escenario, y en cuanto me encontré con Carlos La Rosa, éste empezó a hablarme de su interpretación. Me preguntó: - ¿Usted se acuerda cómo hacen los demás la escena de la carta?-Si, le contesté.—Pues fijese ahora, me dijo, cómo la hago vo. Es algo completamente nuevo. Los demás cogen la carta, la estrujan, la rompen, la golpean, Yo no. ¡Yo me la como! Baje usted a verme. - Yo rei mucho de la ocurrencia de La Rosa v bajé a platea pensando que los actores que dedican toda su vida al teatro cómico, no pueden, de improviso, interpretar el teatro dramático. Jamás se olvidan de sus chistes. Ocupé mi butaca y empecé a ver la obra. Llega la escena de la carta y veo con ho; rror que La Rosa muerde el papel, lo masca y lo tragaasí, todo el trozo, hasta que se comió toda la carta! Lo que vo habría creido un chiste del actor, era un detalle que él consideraba una revelación, un golpe genial. Con estas estupefacciones, el crítico teatral ha de sentarse en las noches a escribir sus notas, y estas notas han de ser benévolas, pues si no lo son, el periodista es acusado de dejarse influenciar por sus antipatias. Y hay tantos actores que son capaz de comerse, no digo una carta, sino los cuarenta volúmenes del Diccionario Enciclopédico...

No creo que aquí estén fuera de lugar dos frases ingeniosísimas de Yáñez Silva, que están relacionadas con su vida de crítico y que fueron aplaudidas con mucha justicia:

Una noche en que se estrenaba una comedia de Rafael Maluenda, estaban en un palco varios periodistas, entre ellos Yáñez. Uno de ellos opinó:

-Este acto me parece falso. No es posible creer que ese hombre vivió tanto tiempo con esa mujer y nunca la hizo suya,

Yáñez saltó rápido:

—Si la hizo suya, hombre, es que Maluenda no lo supo...

Hace años, Cariola y Frontaura estrenaron una pieza titulada «Domingo de Ramos». No gustó. Cuando acabó la función, los autores se encontraron con Yáñez, y éste les felicitó por la originalidad de la obra. Se retiraron Cariola y Frontaura, y algunos periodistas que habían oído la felicitación, se acercaron a Yáñez:

- -Usted no ha sido sincero-le dijeron;-¿dónde ve usted la originalidad?
- -En que nadie aplaudió. Es el primer domingo de ramos sin palmas...

Ahora Yáñez me cuenta la primera desilusión que sufrió entre bastidores:

—Hace quince años estrené mi primera obra de teatro, «Los viejos violines». Es esta una pequeña pieza que no tiene ningún valor teatral; es lánguida, es excesivamente literaria. El público la recibió con frialdad. Cuando ter-

minó la representación, sonaron los aplausos de cortesía, v los actores me sacaron a escena. Usted sabe que el autor no se da cuenta del éxito o del fracaso de cada una de sus obras hasta muchas horas después de haber sido estrenada. Yo salí a escena y vi que la actriz estaba llorando. Esas lágrimas eran el mejor elogio que vo podía recibir. Eran una prueba terminante de que la obra la había emocionado hondamente. Callaron los aplausos: se bajó el telón, y yo quedé entre bastidores, presa de esa vacilación del autor que todavía no conoce axactamente la impresión que ha causado su pieza. Entonces oigo que en su camarin dice la Xatar, que era la actriz que había llorado:-¡Nunca he sufrido más que esta noche! A cada instante creia que el público silbaba la obra...-La actriz que vo creí que había llorado impresionada por la obra, ibabia llorado de miedo!...

Hace ocho años, el señor Enrique Ayuso estrenó en el Teatro Santiago una revista de la cual ya nadie se acuerda. En uno de sus cuadros salía, alumbrando su camino con un farol, un personaje que parecía empeñado en buscar algo. Este personaje desaparecía silenciosamente, y después de algunos momentos volvía a aparecer, siempre buscando algo con su farol.

Después que este pequeño Diógenes realizaba muchos paseos por escena, otro actor le preguntaba:

-¿Y tú qué buscas que no puedes encontrar?

—Busco—respondía el misterioso sujeto—el talento de Yáñez Silva Una injuria de esta naturaleza yo creo que no hiere a la persona a quien va dirigida, sino que mancha al hombre que la escribió. Tiene la ruindad del golpe por la espalda, y además constituye una falta de respeto al público.

Yo no quise entrar en la rueda de los comentarios apasionados que se levantaron en torno de la injuria. El asunto tomó carácter de batalla personal. Dejé pasar el tiempo, y cuando Yáñez Silva publicó su novela «La musa cruel», yo escribí un artículo sobre ese libro, y comentando los ataques injustos que iban dirigidos contra Yáñez, recordé la injuria lanzada por el señor Ayuso. Relaté la escena de la revista, como lo he hecho ahora, y agregué el siguiente párrafo:

«Ahora que han pasado cinco o seis años, y que el señor Ayuso se ha hudido en el anónimo y su revista

se ha perdido en el mar de las obras mediocres; ahora
 que se han enfriado los ánimos de las personas que asis-

· tieron a ese estreno, nosotros preguntamos al lector

· que se detiene en estas modestas lineas: ¿tuvo derecho el

« señor Ayuso, que vino de paso a esta capital a estre-

· nar tres revistas vulgares a negar en forma tan brutal

· las facultades de un escritor honrado y laborioso, que

· cuenta con muchos miles de lectores, apasionados, dis-

· persos en todo el país? ¿Fué justo que un autor de

« cuarto orden como el señor Ayuso, desconocedor de

c los valores superiores del arte, desprovisto de toda vi-

· da interior, de toda belleza espiritual, hueco y rudimen-

· tario, atacara tan groseramente a un artista cuya obra

- merece, como todo esfuerzo intelectual y serio, un exa-
- · men tranquilo y elevado? ·

Este artículo se publicó en un suplemento literario de El Mercurio, en el invierno de 1919. Yo sabía que el señor Ayuso no se había movido de Chile, pero no me preocupaba la idea de que el autor me contestara o no. La altura y la lógica de mi protesta me defendían de antemano.

- —Atroz el estacazo que le has dado a Ayuso-me decían los amigos.
- —Atroz, efectivamente; pero yo no me arrepentía de una sílaba.

Y aquí vino mi sorpresa.

Al dia siguiente de aparecer mi artículo en El Mercurio, yo hojeaba los diarios de la mañana y encuentro no la respuesta del señor Ayuso, sino su defunción... En los primeros momentos creí que se trataba de una broma fuerte de un compañero.

Pero después supe la verdad. El señor Ayuso había fallecido la misma mañana en que se publicó mi artículo.

Desde entonces yo no critico a nadie.

Si a Yáñez Silva le ocurriera lo que a mí. en veinte años que hace crítica teatral, ya habría acabado con la humanidad.

El camarin de Rogel Retes

El camarin es pequeño. Al fondo, sobre la tabla, el espejo, las barras de pinturas y los cosméticos. Pero hay muchas cosas aquí. La vida intensa y precipitada se rerefleja en el desorden de todas estas cosas. Postales, pipas, cartas, listas de ensavo, programas periódicos, corbatas inverosímiles. Aquí están los billetes falsos que los actores sacan solemnemente en escena; aqui están las pelucas para todas las edades; los libretos de ópera que todavía hay que leer, y las partituras de las obras que ya han comenzado a ensavarse: los sombreros que evocan hombres tan distintos; los zapatos, los anteojos, las levitas, las blusas, los galones, los cascos, y los ventrudos baules que abren sus bocazas y se tragan todo aquello. al final de la temporada, cuando cae el telón entre los aplausos de la última noche. En este pequeño camarín se · eligen las obras que se han de estrenar y se reparten los papeles. Aquí se crean las evoluciones de los bailes, y se

dan las ideas de los trajes y de las decoraciones. Desde este cuartito se anima a los muñecos del tinglado; desde aquí se derraman las muecas y las actitudes; aquí reciben órdenes las gigolettes, las «reinas soberanas de la noche»; y desde aquí se grita: «Vamos a empezar... ¡Arriba!». Y el telón sube con lentitud.

Es el camarín de Rogel Retes.

-Le pregunto al actor:

-¿Cuál ha sido el mayor triunfo de tu vida de artista?

—Mis éxitos como director. Mi verdadero trabajo se queda entre bastidores. El público lo ve en los demás.

Dice la verdad. Hace un año formé una compañía de operetas, y debutó en Enero de 1922 en el Coliseo Nacional. Desde entonces ha trabajado en los teatros más grandes ante públicos desbordantes, con las entradas agotadas muchas horas antes de levantar el telón, con espectadores de pie en casi todas las funciones.

Es que Retes tiene todas las cualidades del verdadero director. Tiene inventiva para idear bailables, trajes y decorados, y hacer escenas nuevas con detalles que apenas señala el libreto; posee un profundo conocimiento de los gustos del público; y es dueño, además, de una recia energía moral y física para mantener la más férrea disciplina en el numerosísimo conjunto que él dirige.

Le pido una anécdota.

-Voy a contarte-me dice-un fracaso mío.

Esto está muy bien. Los cómicos que apenas reciben cuatro aplausos flojos, no hacen otra cosa que hablarnos de sus jornadas gloriosas; es justo que este actor, que noche a noche recibe ovaciones, hable de sus fracasos.

-Hace muchos años vo trabajaba en una compañía de zarzuelas, en el teatro que ahora se llama Alhambra. Se empezó a ensayar «La Cañamonera», y el actor que tenía que cantar los couplets de Toribio, dijo que él no cantaba eso. Llamaron a otro actor, v respondió lo mismo. Y un tercero se negó con la misma firmeza. Y era natural. Cantar esos couplets era un compromiso enorme, pues entonces Joaquin Montero los cantaba y hacia de ellos casi una creación. Querer competir con aquel popular actor era ponerse en ridículo. Yo en aquella época era muy muchacho, y tenía una audacia feroz. Fuí al camarin del director y le propuse: Yo canto esos couplets. ¿Usted? - Yo. - Bueno: ahí están. Los ensayé todo lo que pude. Cuando llegó la noche de la función, salía a decir los couplets, y el público aplaudió entusiasmado. Como nadie esperaba esos aplausos, ni vo mismo, no se había hecho más letra, y ante la insistencia del público tuve que repetir las mismas estrolas. Nuevos aplausos. Sali de escena abrumado de gloria. Estallaba. Cualquiera puede imaginarse la alegría de un muchacho que empieza la carrera teatral, y en un arranque de audacia acepta un papel que actores viejos rechazan con miedo, y obtiene aplausos. Eso hay que vivirlo. Después la compañía se trasladó al Politeama, y cuando se iba a poner en escena La Cañamonera, se me llamó como a un triunfador: A ver Retes... Usted... el hombre de los couplets. Yo entonces me preparé el triunfo. Escribí quince estrofas de actualidad. De manera que cuando el público pidiera repetición, yo cantaría dos estrofas de actualidad. El éxito era seguro, Vendrían nuevos aplausos, y ya cantaría otras dos estrofas nuevas. Aquello iba a ser el vértigo. Toda la tarde me pasé dándoles consejos al apuntador: Repasa mis estrofas para que no te equivoques. ¿Está la letra clara? Apúntame con lentitud. No me vayas a revolver las estrofas.—Llega la noche, empieza la función, salgo a decir los couplets, y el público no me dió un aplauso. Cuando salí de escena el teatro parecía un sepulcro. Después fué el apuntador a mi camarín a devolverme los couplets. Aún los conservo. A veces suelo leerlos y les encuentro una gracia extraña... Cada uno es dueño de elegir sus lecturas predilectas.

• • •

Estoy entre bastidores. Se está representando el segundo acto de «La Danza de las Libélulas». Están en escena Amalia del Valle, Blanca Larini, Aurora Cortadella y Manuel Gironella.

«Tú... tú... tú... del Olimpo reina serás...»

Retes está a mi espalda, y me dice:

—No te caigas, Esta Danza de las Libélulas, se llamó Las estrellas de la noche, y Franz Lehar la estrenó hace doce años en Alemania, y fué un fracaso horrible. Hace

dos años cayó la obra en manos de Lombardo, y éste le cambió el libreto, le agregó la danza de las gigolettes y aquí las tienes tú... Hace doce años los alemanes no quisieron pagar un marco por oirla, y ahora se atropellarán en las boleterías de los teatros de Berlín para pagar 44.000,000 de marcos por una butaca.

. . .

—¿Tienes algún recuerdo de la época cuando trabajabas en la Compañía infantil?

-Sí, cuando vo tenía 11 años tuve un disgusto tremendo con un chico de la Compañía. Todos los demás muchachos opinaron que no quedaba otra solución que darse de bosetadas. Mi adversario era un niño pálido y delgadito, que temblaba de miedo. Yo estaba hecho un león. Me sacaba el vestón, lo arrojaba al suelo, y tomaba actitudes. Pero en el teatro no podiamos pegarnos, porque el director tenía una huasca que silbaba como una serpiente. Decidimos ir a las afueras de la ciudad a matarnos. Con nosotros iba un grupo enorme de chiquillos. Cuando habíamos caminado bastante, de pronto mi adversario se echa a llorar:-Yo no camino más, porque vov a llegar de noche v mi mamá me va a pegar.—Era una razón. Decidimos que el duelo se efectuara en el mismo sitio en donde nos encontrábamos. Nos pusieron frente a frente, y yo me lancé sobre el chico, éste se retiró con maña, y yo perdí mi bosetada. Pero en cambio él me dió un golpe en las narices que casi me las deshace, y me bañó el rostro en sangre. Cuadro. Todos se quedaron estupefactos. Yo traté de reponerme, pero fué inútil: el muchacho las acertaba todas. Regresamos todos muy conmovidos y apresurados a la ciudad. Cuando llegamos al teatro, todavía era de día. ¡No tuve ni el consuelo de que le pegase su madre! Habíamos llegado temprano,

. . .

La historia de la labor teatral de Rogel Retes, no cabe en un artículo. Trabajó en la Compañía Infantil de Barrontti, después con Joaquín Montero. con Juan Lampre, con Pepe Vila, con Aída Arce, con Miguel Muñoz, con Ross, y con muchos otros actores. Varias veces ha formado conjuntos de los cuales ha sido director y primer actor. Ha escrito numerosas obras teatrales que han sido muy aplaudidas. Ha hecho jiras a Lima, La Paz y Buenos Aires. De regreso de la capital argentina, formó con Vicente Jarques, la compañía de opereta que ahora dirige.

Hace dos años, un periódico de Rosario publicó las siguientes declaraciones de Retes:

—Yo debuté el 8 de Diciembre de 1902, con El Rey que Rabió, haciendo el alcalde. He sido primer actor de drama como también de compañía de zarzuela; y además empresario, actor; apuntador, autor y escenógrafo. En Chile me han silbado dos veces. Me he dedicado a todos los géneros, pero yo tengo predilección por el drama.

El drama ha sido siempre la debilidad de Retes: Ahopubhae dramas entre bastidores, Mientras dirige es más serio que un susto a media noche. Da unos gritos atroces:

- —¡Esos coros qué hacen!
- -¡Que empiece a nevar! ¡La nieve pronto!

Y tiene razón. Con los dramas, aunque sean entre bastidores, ha conseguido más grandes triunfos, sus triunfos de director.

Una hora de charla con Manuel Gironella

—El público chileno no es agresivo—nos dice Manuel Gironella.—Si tiene un espectáculo que no le gusta, se queda en casa; no va al teatro a manifestar su desagrado. Yo les voy a contar a ustedes unos recuerdos muy graciosos de la época en que trabajaba en los teatros de Barcelona. Ustedes sabrán que en esa ciudad el público es una fiera. La menor equivocación de un actor levanta una tempestad.

Es la una de la madrugada, y estamos en un café. Diseminados en las mesitas hay algunos muchachos periodistas y algunos cómicos. Se habla de teatros; se dicen cosas tremendas de los compañeros. Empieza Gironella:

—Una noche se daba en el Teatro Victoria de Barcelona «Las Golondrinas», la obra de Gregorio Martínez Sierra con música de Uzandizaga. No recuerdo por qué motivo la función había empezado demasiado tarde. El director dijo:—Para apresurar el primer acto vamos a

cortar la romanza de la tiple.-Esectivamente: se suprimió la romanza, las escenas se llevaron con rapidez y la función terminó más o menos a la hora acostumbrada. Al final del tercer acto cavó el telón, pero el público no se movió de sus butacas. El director, algo azorado-pues también los directores se azoran-envió al segundo apunte a que se entendiera con el público. El pobre segundo apunte, que sabría muy bien lo que cuesta ganarse el pan en escenarios de Barcelona, salió resignadamente a decir lo que es ridículo decir:-Señores, la función ha terminado...-Y desde la platea le contestaron:-No, señor. No ha terminado. Falta la romanza. El muchacho se internó entre bastidores, espantado, y corrió a darle la noticia a la tiple, que en ese instante iba saliendo de su camarín rodeada de admiradores. Ella, al saberlo, casi sufrió un síncope. Luego se acercó el director a suplicarle que cantara la romanza. Ella se negaba terminantemente. Haria el ridiculo en una forma dolorosa. Todos los admiradores opinaban como ella, pero el público, cómodamente sentado en sus butacas, era también un argumento atroz. La tiple cedió. Enjugándose las lágrimas salió a cantar la romanza adeudada. El público la escuchó con interés, la aplaudió con simpatía y se marchó del teatro tranquilamente.

Manuel Gironella es un tenor que posee una hermosa voz y muchos recuerdos pintorescos. Trabaja sobriamente, y provoca alarmantes entusiasmos entre las muchachas morenas que van a platea. Ha recorrido los escenarios españoles y americanos, y sabe relatar sus anécdotas con sencillez y distinción. Esta noche le vamos a arrancar sus mejores recuerdos. El cuenta:

—En Barcelona dábamos una vez «La Duquesa de Bal Tabarín». Hacíamos la traducción española. Es indispensable esta advertencia, porque la frase que dió origen a esta anécdota no aparece en la traducción argentina, que es la que se conoce en Chile. La obra había sido mal ensayada, y las escenas se arrastraban con una languidez insoportable. Además, algunos actores no podían con sus papeles, y el coro exageró con vehemencia sus torpezas. Ibamos de caída en caída. Llegó una escena en que un actor tenía que exclamar: —¡Esto no puede continuar así; —El actor dijo la frase, y un espectador de platea, al escucharla le respondió:— «Efectivamente; esto no puede continuar así...» —Y se puso de pié y se marchó del teatro. Detrás de él se fué toda la concurrencia. Toda. La sala quedó vacía. Hubo que bajar el telón.

Nosotros le preguntamos:

- -¿Es usted temeroso en escena?
- -No. Durante los estrenos estoy algo inquieto, pero en las demás funciones me encuentro completamente tranquilo.
 - -¿Le han silbado a usted alguna vez?
- —Sí. Una noche en Barcelona, en el Teatro Nuevo de la conocida empresa Bruno Guello. Algunos abonados pidieron que se pusiera en escena «Moros y cristianos». Todos mis compañeros tenían ensayada la obra; yo no. El director me preguntó:—¿Te atreves a hacer el Daniel de «Moros y cristianos»?— Yo, que empezaba el teatro, tenía una audacia magnifica, y respondí afirmativamente.

Se puso la obra y yo me presenté a la escena casi sin saber mi papel. En los primeros números me desendí como pude, pero llegó el dúo, que yo tenía que cantar con Teresita Idel, y cometí varias atrocidades. Empezaron a sonar los silbidos y Teresita, loca de miedo, se desmayó en mis brazos. Mi situación no era envidiable. Con una tiple sin conocimiento entre mis brazos, y frente a una tempestad de silbidos. Yo trataba de darle ánimo, y en voz baja le decía: —Es por mí, Teresita; es por mí...—Pero los silbidos continuaban. Entonces yo me dirigí al público, y dí una explicación. Hablé de la salta de ensayo, de mi inexperiencia escénica, y de otras cosas que sueron recibidas con simpatía. Callaron los silbidos, y Teresita Idel se restableció.

* * *

Ya es tarde. Uno a uno van saliendo del café los músicos con las fúnebres cajas de sus instrumentos. En torno de las mesitas se discute con ferocidad el éxito de «La Montería», la opereta de Guerrero. Los muchachos periodistas aseguran que la obra no se mantendrá en el cartel en la forma grosera de «La Danza de las Libélulas». Los actores defienden los números en que ellos toman parte, y nadie se pone de acuerdo. La discusión comenzó en el escenario, en donde las tiples ponen los ojos en blanco ante las «escenas serias» de «La Montería».

—Es una obra que tiene argumento,—dicen. Estas creaturas se enternecen porque un duque aficionado a cazar jabalíes seduce a una aldeana sensiblera. Aquí en el café, la discusión acerca de la música tiene impetu para mantenerse hasta amanecer.

Nosotros nos vamos a la calle. Caminando por las aceras solitarias, Gironella nos cuenta su última anécdota:

-Hace va muchos años, trabajábamos en una compañía de opereta de Barcelona, dos tenores, Juan Elías y vo. Cada uno teníamos nuestro público. Cuando se puso en escena ¿La Dolores», la empresa, por un error, anunció en la prensa que la obra sería interpretada por Elías, y en los carteles que sería interpretada por mí. En la noche apareció en escena Elías, y las personas que habían ido a oirme se vieron engañadas, y lo silbaron. Elías, indignado con muchísima razón, se retiró de la escena. - Sale a cantar tú-me dijo. Yo me vestí apresuradamente, v salí a cantar la Dolores. Pero el público que había ido a oir a Elias, me silbó con entusiasmo. Ante el conflicto que va se prolongaba demasiado, vo propuse que cantáramos la obra los dos. Entonces sueron nuestros compañeros los que protestaron:-¡No! Si la cantan los dos nos silban a todos...

Las supersticiones de la gente de teatro

Leyendo las Memorias de Sarah Bernhard, que ha traducido Víctor Silva Yoacham, el lector encuentra—entre los luminosos episodios de la vida de la gran trágica, apasionantes datos acerca de las supersticiones de la gente de teatro.

Los diosecillos invisibles que, con un espejo, una silla y unas tijeras, anuncian desgracias atroces, son caprichosos y tiránicos. Los escenarios y los camarines, en donde la casualidad ríe, son sus dominios inexpugnables. Las tiples, que con sus exigencias hacen temblar a los empresarios, se rinden humildes a los pies de estos tiranuelos impalpables, que se revuelven entre los actos domésticos, legislan sobre las costumbres e imperan despóticamente sobre cada una de las horas de la farándula.

• • •

Entre bastidores, de pie, está la actriz esperando el instante de entrar a escena. El traspunto llega corriendo a darle la entrada. La entrada se da indicando las primeras palabras con que la actriz debe iniciar su escena.

—¡Señorita López! «Buenas tardes, Papá Juan.»

La actris se persigna respetuosamente, abre la puerta de papel, y entra a escena:

- Buenas fardes, Papá Juan.

La primera vez que yo vi esto, no lo entendí.

- -¿Por qué se lleva la mano a la frente, al pecho?pregunté.
 - -Se persigna,-me informó un actor amigo.
 - -¿Y para qué?
 - -Tienen esa costumbre.

Es verdad. Tienen esa costumbre. Y el espectador que está en su butaca, no se imagina jamás que esa cupletista que ahora está sonriendo con perversidad, y diciéndole cosas que tienen treinta y tres sentidos... y uno más, antes de salir a escena, fervorosamente, como una monja, se persignó.

Redactar un catálogo de las supersticiones de la gente de teatro, es obra superior a las fuerzas de un escritor laborioso, joven, disciplinado y sin vicios. Las supersticiones son innumerables, y tienen diversos matices, según los géneros a que se dedican los artistas. No se debe entrar a escena con el pie izquierdo. Si un gato llega hasta el

escenario, la temporada fracasa. Si se ponen magnolias en escena, uno de los actores caerá enfermo. Hacer girar !una silla es algo espantoso.

Una noche yo estaba en el camarín de un actor amigo. El se hallaba en escena, Yo, de pie, mientras miraba unos grabados prendidos en las paredes, distraídamente hacía girar una sillita liviana. De pronto la puerta del camarín se abrió, y entró el actor.

—¡No!—me gritó aterrado.

Yo casi me caí. Mi amigo, furioso, me explicó que ese juego traía mala suerte.

A los pocos días terminó esa temporada, y yo no puedo reprimir un vago remordimiento.

Sarah Bernhardt cuenta en sus Memorias, que un dia una de sus compañeras le rompió una muñeca que le había regalado su padre: La futura trágica rompió a llorar, gritando:

—¡Has roto la cabeza a mi muñeca! Chiquilla malvada, tú has hecho daño a mi padre!

Quedó profundamente impresionada por el fin de su muñeca, y en la tarde rehusó comer. En la noche despertó bañada en transpiración, con los ojos espantados, sollozando: «¡Papá ha muerto!.... ¡Papá ha muerto!...»

Tres días después, su madre sué a verla al colegio:

—Hijita,—le dijo,—vengo a darte una gran pena...

—Ya lo sé... ¡Murió papá!—le gritó Sarah Bernhardt. Y su mirada fué tan extraña, que la señora temió que la chica hubiera perdido la razón. . . .

Cuando Sarah Bernhardt fué a firmar su contrato con la Comedia Francesa, ocurrió un curioso incidente. Ella lo narra así:

-Avancé mi sillón, tomé una pluma v comencé a firmar. Pero no había tomado bastante tinta, v alarque de nuevo el brazo a través de todo el ancho de la mesa. Meti resueltamente la pluma hasta el fondo del tintero. Pero esta vez tomé demasiada tinta, y en el travecto, una gruesa gota negra cavó sobre el papel blanco colocado delante de Perrín. Éste inclinó la cabeza con la mirada un poco torva, v sué a retirar la hoja manchada «¡Espere! -le grité yo; -voy a ver si, firmando, he hecho mal o bien. Si resulta una mariposa, he hecho bien; pero si resulta otra cosa cualquiera, he hecho mal. Y doblando la hoja en el sitio de la enorme mancha, apreté con suerza el papel. Perrín se echó a reir. Abrimos la hoja suavemente, como se hace con la mano que tiene aprisionada una mosca. La hoja desplegada dejó ver, en medio de su blancura, una magnifica mariposa negra con las alas exfendidas.

Y la mariposa no mintió.

. . .

La noche que Chilly—uno de los directores del Odeón.
—sufrió el ataque que lo llevó al cementerio, una vieja actriz, la Lambquin, le contó a Sarah Bernhardt lo siguiente:

-Usted sabe, hija, que tengo la manía de las sonámbulas, cartománticas y otras anunciadoras de la buena ventura. Pues bien. Figurese que el viernes pasado una cartomántica me dijo: «Morirá usted ocho días después de la muerte de un hombre moreno, no joven, que está mezclado con su vida. Como usted comprende, pensé que se burlaba de mí, pues en mi vida no hay hombre alguno. Soy viuda y sin líos. La injurié de lo lindo, porque al fin v al cabo le pago siete francos... La cartomántica furiosa porque no le creia, me tomó de las manos y me dijo: «Puede usted aullar cuanto quiera, pero es como le digo. Y le voy a dar más detalles: Es un hombre que le da a usted para vivir, y aún más: son dos los hombres que le dan a usted para vivir, uno moreno y otro rubio. ¡Linda cosal. Yo le di una bofetada. Solamente después, taladrandome la cabeza para comprender lo que esa mujer quería decir, he dado en el clavo: Los dos hombres, el moreno y el rubio, me dan para vivir; son nuestros directores: Chilly y Duquesnel.

Tres días después,—escribe Sarah Bernhardt, el 14 de Junio de 1872, Chilly moría sin haber recobrado el conocimiento. Doce días después, la pobre Lambquin. moría también, diciendo al sacerdote que la confesaba: «Muero por haber creído en el demonio».

...

⁻Yo soy-dice la actriz insigne-de tal manera supersticiosa, que suera de las supersticiones de mi país, como

he viajado mucho, tengo la de los otros países. ¡Las tengo todas!, ¡todas! Y, en los momentos graves de mi vida, ellas se yerguen en legiones armadas para mi bien o mi mal. No puedo dar un paso, hacer un movimiento, un gesto, sentarme, salir, acostarme, levantarme, mirar al cielo o a la tierra, sin encontrar una razón para esperar o para desesperar, hasta el momento en que exasperada por estas trabas voluntarias de mi pensamiento contra mis actos, lanzo un desafío contra todas mis supersticiones, y obro como me da la gana.

. . .

Tal vez las supersticiones son restos de religiones y creencias desaparecidas, que aún quedan en nosotros, ocultas y moribundas. Los idólatras del sol, de las piedras, de las plantas, de las nubes, del viento de los pájaros, resucitan en nuestros siglos, y tiemblan ante una tijera abierta o ante un espejo roto.

Misterios y fuerzas ocultas, inexplicables, nos acechan por los cuatro horizontes. ¿Quién sabe si nuestras vidas solitarias no están gobernadas por las estrellas que ruedan silenciosamente por el fondo de las noches cristalinas?

Una charla sobre el teatro nacional

Evaristo Lillo, el feliz intérprete de nuestros tipos criollos, sintió desde muy temprano—como la mayoría de nuestros actores—la seducción violenta del teatro. En las pequeñas fiestas del colegio, Lillo conoció la emoción extraña de pisar un escenario. Durante una de sus vacaciones llegó a Valparaíso la Compañía Infantil, y Lillo, que todavía estaba peleando con las insoportables páginas de la Geografía, ingresó a ese conjunto artístico.

-¿De actor?

—De figurante, apenas. Así empecé. La Compañía Infantil sué organizada en Lima, por un industrial entusiasta por el teatro: Demetrio Baroutti. Reunió chicos de todas partes. Todo niño de ocho a quince años que tuviese un poco de voz, era admitido. Coleccionó cincuenta, se compró una huasca, y comenzaron los ensayos. Por un pedazo de chocolate, la tiple rompía a llorar. A cada instante el tenor se llevaba unos estacazos tremendos. Las categorías

no estaban determinadas por las facultades artísticas, sino por la pericia para hacer bailar un trompo o encumbrar un volantín. La jira de esta compañía por las provincias del Perú, Bolivia y Chile es una epopeya. Como los artistas no podían viajar solos, iban acompañados por sus padres o sus apoderados, y a veces por toda una familia.

En esta compañía se iniciaron Arturo Bührle, Enrique Báguena, Rogel Retes, Italo Martinez, Aurora Cortadella, Elena Puelma, Aidé Recabarren, y muchísimos otros que no alcanzaron a destacarse.

A la mayoría de los actores le aburrió pronto el teatro, y el negocio hubiera sido un desastre si el maestro concertador no hubiese tenido una batuta que marcaba compases y levantaba chichones.

Como la compañía era demasiado numerosa, a la empresa no le convenía llevar su personal a un hotel, y en cuanto llegaban a una ciudad, arrendaba una casa grande y en ella vivían todos los chiquillos. Era un infierno. Los empresarios comenzaron a sufrir neurastenias agudas, y hubo conflictos entre ellos.

Después de tres años de viajes, la compañía se fraccionó en dos partes. La fracción revolucionaria fué la primera que llegó a Valparaíso en 1905. A ese conjunto ingresó Lillo.

-¿Cuál es el género teatral que a Ud. más le gusta hacer?

—Todos. No tengo preferencias. Todo el teatro me apasiona. Aquí, como he gustado mucho en algunos tipos del pueblo, me consideran un especialista del teatro criollo. Se equivocan. En mis últimas temporadas en Buenos Aires y Montevideo, hice más comedias de salón que obras de ambiente popular.

Este deseo de Lillo no es raro. En las personas que poseen un temperamento definido, siempre se encuentra el anhelo vehemente de ser otra cosa. Nietzsche que era poeta, pensador, se consideraba músico, músico ante todo. Y por esta obsesión suya tuvo un lío espantoso con Wagner.

Sarah Bernhardt pretendió varias veces abandonar la escena para dedicarse a la escultura. Distinguidos agricultores chilenos hacen considerables esfuerzos por figurar en el mundo literario. Báguena, que está muy bien en los papeles dramáticos, y que es más melancólico que un día sin pan, se cree actor cómico. Y Lillo que tantos aplausos ha recogido con sus tipos criollos adora el frac.

-¿Cuáles son los actores chilenos que a usted más le gustan?

—Arturo Bührle, Enrique Báguena, Pedro Sienna, Italo Martínez. Mucha gente me dice que Sienna no agrada como actor. A mí me parece muy bien. Sienna es muy tranquilo en escena, y esta tranquilidad suya lo capacita para hacer detalles interesantes. Voy a darle a usted un ejemplo. Hay que escribir una carta en escena. Cualquier actor va al escritorio, toma la pluma, escribe la carta y la pone en el sobre. Nada más. Pedro, no. Va al escritorio, toma la pluma y la examina. Ve que está deteriorada. Tira la pluma y coloca otra nueva en el lapicero. La prueba y escribe. Son detalles pequeñitos, pero que tienen valor.

Este detalle de la pluma de Pedro Sienna, no lo acep-

tamos como exponente de su serenidad en escena. Pedro, al tirar la pluma, quiere recordar al público que él es poeta, y que en estas cuestiones de escrituras él es un técnico. Esta es réclame literaria, no vale.

-¿Con cuál obra ha alcanzado su éxito más ruidoso?

—Con «Entre gallos y media noche», de Carlos Cariola.

* * *

Durante la vida intermitente de nuestro teatro. Evaristo Lillo ha trabajado con entusiasmo vivísimo. Ha actuado en la Compañía Infantil, en conjuntos extranjeros, en sociedades obreras y en compañías nacionales. El público ha seguido con franca simpatía la formación de su personalidad artística.

Lillo tiene una inmensa fe en el porvenir del teatro nacional. Y con razón. No tenemos derecho a ser pesimistas. Lo que ocurre es que se exige al teatro chileno mucho más de lo que corresponde a su grado de evolución. Se le exige salas desbordantes de espectadores, una sucesión no interrumpida de triunfos, actores impecables; todo lo que no se exige a las compañías extranjeras.

Las ciudades chilenas no poseen poblaciones inmensas que puedan sostener durante mucho tiempo las mismas compañías. Si en un teatro de Santiago actúa durante dos meses una compañía extranjera, con regular concurrencia, nadie habla del fracaso de ese conjunto. Pero si una compañía chilena trabaja seis meses con regular concurrencia

cuando termina se habla de desastre, de que es imposible sostener al teatro chileno.

Si una obra extranjera alcanza cien o doscientas representaciones en nuestros escenarios, el éxito es comentadísimo. Y estos éxitos son insignificantes comparados con los que han obtenido algunas obras nacionales, como «Entre gallos y media noche» de Carlos Cariola; «Los payasos se van», de Hugo Donoso; «Pueblecito», de Armando Moock, y varias otras. No debemos olvidar que a los estrenos nacionales concurre más público que a los estrenos extranjeros.

¿Por qué se dice entonces que el teatro chileno no surge? La causa es sencillísima:

Santiago no puede sostener durante largas temporadas a una misma compañía, porque tiene poco público aficionado al teatro, y ese público necesariamente se fatiga de ver a los mismos actores. Es claro que hay excepciones. La Compañía Báguena-Bührle ha hecho largas temporadas en 1918, 19 y 21.

No es posible, pues, que el teatro chileno se mantenga como cuerpo organizado, con una compañía permanente, en ciertas salas determinadas. Pero el teatro nacional triunfa con triunfos dispersos. Dos o tres actores en un conjunto extranjero; una obra que alcanza quinientas representaciones; una temporada de algunos meses. La Compañía Mario Padín contaba con numerosos elementos nacionales; igualmente la compañía de operetas Retes-Jarque. Díaz de la Haza en sus temporadas de 1913, 14 y 15. obtuvo señaladísimos éxitos con comedias chilenas. Pero

el teatro nacional, como cuerpo organizado, no se puede sostener en Chile, como tampoco se podría sostener permanentemente un teatro español, ni siquiera una compañía de operetas o revistas.

Sinteticemos:

No es el teatro nacional lo que no se puede sostener, sino el espectáculo permanente. Los teatros, para no rodar hacia el desastre económico, necesitan cambiar la revista por la comedia, ésta por la opereta, la opereta por el cine, y el cine por la tonadillera.

¿Por qué exigimos a nuestro teatro lo que no exigimos a las compañías extranjeras?

Con una de las libélulas...

¿Cómo ríe Aurorita Cortadellas? Abre los labios, mantiene apretados los dientes menudos, y entorna un poquito los ojos, y así su risa es una obra de arte, de coquetería, de gracia y de malignidad. Ella lo sabe y ríe siempre.

Ahora no. No ríe. Está muy seria, sentada frente a mí, en su camarín. La perspectiva de este artículo la ha puesto extremadamente grave. Yo, con mi sombrero entre las manos, también estoy muy serio, alarmado por la gravedad de ella. Pero, ¿es que Aurorita creerá que los periodistas se comen a las tiples? Esta situación es espantosa. Manuel Gironella, el tenor, su marido, es el único que conserva naturalidad, y me muestra unos recortes de periódicos, en los cuales unos cronistas centroamericanos la han aturdido a lisonjas. Pero Aurorita está muy seria. Yo también me he contagiado, y estoy gravísimo. No he acertado una pregunta. Los datos que estoy tomando no me sirven para nada. Estoy completamente estúpido.

Entonces me pongo de pie, y le digo que ahora los periodistas modernos acostumbramos a hacer los reportajes poco a poco, en varias visitas, en diferentes dias, para sorprender diversos aspectos psicológicos de la persona reporteada.

Después de haber dicho esto, me asusto un poco de mí mismo, me despido y ella me estrecha la mano riendo. ¿Cómo ha reído Aurorita Cortadellas? Ha abierto los labios, ha mantenido apretados los dientes menudos, y ha entornado un poco los ojos, y ha hecho de su risa una obra de arte, de coquetería, de gracia y de malignidad.

* * *

—¿Quiere usted contarme cómo fué la primera vez que salió a escena?

—Estaba muy pequeñita; tenía seis años, y fué en la Compañía Infantil, de Baroutti, en Iquique.

Veinte años hace, pues, que Aurorita Cortadellas trabaja en la escena; y esta larga práctica, unida a su temperamento, se hace visible en la gracia ondulante de sus actitudes, en la armonía de sus movimientos, en la naturalidad y en la ligereza de su mímica. Porque no es cuestión de salir a pasearse desenfrenadamente por la escena, como lo haría un guardián por su sector. No. Aurorita ondula, retrocede, baila, vacila, sin romper la armonía que hay en ella.

Le pregunto:

-¿Usted no sufrió los terrores de las debutantes?

—No. Los sufrí mucho después. Fué la primera vez que hice la protagonista de una opereta. Frou-Frou, en «La Duquesa de Bal Tabarin». La tiple de la compañía no podía trabajar. Me preguntaron: —¿Se atreve usted?—Yo sí—contesté. Con un miedo horrible, pero me atrevía. —¿Y si te silban?—me decía Manolo.—Si me silban nos vamos de la compañía; si me aplauden nos quedamos.

Yo me echo a reir. Parece que ella hubiera lanzado una moneda al aire: ¿Tiple o no?

Aurorita continúa:

- —Salí a escena espantada, y me aplaudieron. Nos quedamos.
 - -¿Ha trabajado usted en compañías de comedias?
 - -Sí. Hacía las ingenuas.
 - -¿En qué obra ha recogido usted más aplausos?
- —En «La Duquesa del Bal Tabarin», en Costa Rica. Pero aquí se hace la traducción argentina, y yo estoy acostumbrada a hacer la traducción española. No es lo mismo.

Tiene razón.

Una traducción es siempre un delito, y casi nunca dos delincuentes están de acuerdo.

* * *

Preocupada en estudiar sus papeles, en correr a los ensayos, en idear sus vestidos, Aurorita Cortadellas jamás se ha detenido un momento a pensar en su réclame. Dedica al trabajo toda su vida y un poquito más; sonrie agradecida cuando el aplauso estalla a sus pies, pero jamás ha ido tras la lisonja.

En Cartagena (Colombia), Aurorita trabajaba en una compañía de operetas. Ella y otra tiple, señorita Martínez, se repartían los primeros papeles. Todo iba bien, hasta que llegó un periodista teatral, uno de esos muchachos que en los escenarios aparecen como escritores, y en las redacciones como empleados de los teatros. Este momentáneo periodista, se enamoró de la señorita Martínez, y le daba pruebas de su idolaría atacando, en párrafos que sorpresivamente lograba insertar en los periódicos, a Aurorita Cortadellas. Era un amor original. No le llevaba flores a su tiple, pero criticaba a Aurora. Era un cariño al estilo de las gramáticas inglesas: ¿Ha visto usted mi sombrero?— No. Yo no he visto su sombrero, pero mi padre vive en Liverpool».

Era inútil que Aurora Cortadellas trabajara tesoneramente. El público la ovacionaba, pero el periodista estaba enamorado de la señorita Martínez.

Cuando ya iba a terminar la temporada, se le marchó el entusiasmo al enamorado, y reconoció su injusticia. Escribió un pequeño artículo, confesando su inmotivada antipatía. En el cuaderno de recuerdos de Aurora Cortadellas figura ese recorte.

Yo le diría a ella: .

—Hay lecturas que nos embellecen y agrandan la vida. Lea usted. Tenga siempre en su camarín algunos buenos libros. Son compañeros leales que no se van. Algunos nos arrullan, y otros, hiriéndonos nos enseñan. Entre esos libros predilectos ponga usted el pequeño artículo del periodista colombiano, y, leyéndolo en sus tardes de fatiga y en sus noches de triunfos, aprenderá usted a reir con un poquito de desencanto y un poquito de desprecio, que es la manera más hermosa de reir.

* * *

Le pregunto:

- -¿Cuál es la obra que usted hace con más placer?
- «La Mascotita». Y es la obra en la cual recibo menos aplausos.
- —¿Recuerda usted una equivocación, un descuido, un olvido en alguna función que tenga algún interés?
- —No me ha ocurrido nunca nada, porque siempre me preocupo mucho de los detalles.
- —Usted ha viajado toda su vida. ¿En sus viajes no le ha ocurrido algo extraordinario? Por ejemplo, un naufragio...
 - -¡Dios mío! Cállese usted...
- —Perdóneme. Con un naufragio, el artículo hubiera resultado tan pintoresco.
 - -Invéntelo.
- —Lo inventaré. ¿Dónde lo prefiere usted? ¿En el Atlántico o en el Pacífico?

Ella se echa a reir

- -¿Es usted supersticiosa?
- -Creo que han llamado-me dice.

Y se marcha atolondradamente.

No la han llamado. Es que va a pensar si debe o no responder a esta pregunta. Yo, entre el laberinto de decoraciones, busco a Gironella. Le encuentro preparándose para salir a escena.

- -Digame usted, Aurorita, ¿es supersticiosa?
- —Sí. No puede oir la campana del escenario suera de las horas de sunción; tiembla si alguien se sienta en una mesa o sobre la concha del apuntador.

Hemos quedado a obscuras. Va a comenzar el fox-trot de «La danza de las Libélulas». Yo no veo ni mis manos.

Gironella me dice:

- -¿Va usted a hacer otra pregunta?
- —Sí,—le contesto—voy a preguntar ¿cómo salgo de aquí sin matarme?

Confesiones de una tiple de opereta

-Adelante.

Entro al camarín. Es el momento en que va a levantarse el telón.

Muchachas pintadas y luminosas bajan atolondradamente las escaleras. De la sala llegan, blandos y mimosos, los primeros acordes de la orquesta. Los utileros corren entre los telones. El segundo apunte suplica silencio a los señores. Alguien grita:

-¡Ya se empezó!

Inés Berutti está sentada frente a sus espejos, bajo la luz violeta. El peluquero, con gran estrépito de tijeras, trabaja en su melena negra.

—Perdóneme— me dice la actriz, riendo, con la cabeza inmóvil,—que le reciba así...

Nos saludamos. Tiene los ojos pardos, ligeramente alargados; es pálida; su rostro es intensamente nervioso, y por él pasan, presurosos, guiños, risas. dudas, estupores...

Yo le explico el objeto de mi visita.

—Si quiere,—me dice,—hablamos aquí. En este acto sólo trabajo un instante.

Viene el representante a preguntarle algo. Luego entra el empresario. Llegan otras personas. En un momento se llena el camarín. Me presenta a varios señores. Nadie sabe quién soy yo, ni yo conozco a nadie.

Sería interesante un reportaje así, entre la ansiedad de dos escenas, entre el estruendo del escenario; acaso en estas carillas cayera la inquietud devoradora del teatro. Pera una confesión interesante, un detalle curioso, pueden romperse por una consulta, un llamado.

La actriz, mientras resuelve unos conflictos terribles con empresarios y representantes, me dice:

-Usted me está observando...

¡Qué voy a observar! Una persona en manos de un peluquero, no es una persona. Es otra cosa: algo rígido, impersonal pasivo.

Los señores que llenaban el camarín se van. Me decido:

—Deme usted una hora en su casa. Aquí no me gusta. Puedo estar haciéndole una pregunta espantosa, y ested se me escapa. No quiero.

Ella rie. Me cita en su hotel.

Al día siguiente, puntual, voy a verla. La soledad de los corredores, de los pasillos, del salón del hotel, en donde se me recibe, contrasta violentamente con la algarabía del escenario.

Espero un momento.

Inés Berutti llega al salón, sencillísima, vestida con una bata azul. La sigue un perrito negro, muy respetuoso, muy peinado, muy cuidado.

En esta visita no hay charlas preparatorias. Aprovechamos el tiempo. Inmediatamente, ella empieza a relatarme su iniciación.

—Desde muy pequeña enloquecía por el teatro. Me ponía unas grandes colas, y hacía escenas en casa. Claro que yo no pensaba en ser actriz. Como tenía voz, me pusieron profesor de canto, y éste todos los días me aseguraba que yo sería una gran cosa. A mi alrededor todos me animaban para que me dedicara a la ópera. El género chico no me agradaba, pero en la ópera veía aspectos que tampoco podía aceptar. Eso de que las cantantes se preocupen únicamente de su voz, y sean tan rígidas, tan mecánicas, tan falsas en la mímica, me ha desesperado siempre. Tampoco me decidía por la ópera. Un día, resuelta, me tracé mi programa. Cantaría en el teatro, pero no opereta, ni ópera. Debutaría con algunos trozos, algunos aires. Me haría un estilo especial.

Se lo dije a mi profesor.

El buen hombre casi se volvió loco: me tiró la partitura y no volvió más.

Yo debuté y el público me recibió con frialdad. Al final de mis números sonaban aplausos, pero eran aplausos de cortesia, helados, sin bríos. Yo soy porfiada, y segui cantando, y el público persistió en su frialdad. A los pocos días el empresario me insinuó que cambiara mis números. No cambié uno. Al confrario, Juanita, de Iradier era lo

que más mal caía, pues yo me empeñé en cantar «Juanita» todas las noches.

A solas yo me preguntaba:

—¿Cómo es recibido con indiferencia esto que a mí me cuesta tanto estudio, tanto trabajo?

Pero no retrocedía. «Juanita» de Iradier en todas las funciones hasta que vencí. Me aplaudieron con calor. Gusté.

- -¿Cuál fué la primera ópera que hizo usted?
- La señorita fortuna», de Lehar. Es muy mala.
- —¿No recuerda usted algún percance, una equivocación en escena, uno de esos detalles graciosos tan frecuentes en la vida del teatro?

Inés Berutti se queda pensativa.

-No recuerdo ninguno,-me dice,-ninguno.

Después agrega sonriendo:

—Bueno... Es que yo, cuando noto una equivocación, me pongo furiosa. Me enfado en seguida. Y, claro, no le veo la gracia. Los demás podrán relatar detalles divertidos. Yo no. Por ejemplo, en «La mazurka azul», el libreto indica que hay que sacar un ramo de rosas rojas atado con una cinta celeste. Llega el momento señalado, y un corista saca un ramo de rosas ajadas y desvanecidas, con un lazo delgado, muy largo, muy lánguido. Algo horrible. Yo tomo las flores, tratando que el público no vea la cinta. Casi siempre la ve. Yo me enojo conmigo misma, por no haber previsto ese detalle. Termina la obra, y me olvido de todo. Se pone otra vez en escena «La mazurka azul», y yo sólo me acuerdo del horroroso ramo, en el

mismo instante en que ya lo voy a sacar. Como puedo. les digo a los que están entre bastidores:—¡Saquen la cinta! ¡Saquen la cinta!—Y nadie me entiende. Unos se arreglan la corbata, otros se miran el traje.—¿Qué dice?—se preguntan nerviosos,—¿qué dice?—Y otra vez sale el ramo feisimo con su cinta muy delgada, muy larga, muy lánguida...

- -¿Y no lo ha dicho usted aún?
- -¡Aún no!
- -Yo le digo:
- —Es posible que los utileros lean este reportaje, no porque se interesen por las jornadas de mi pluma modestísima, sino porque es usted la reporteada. Yo, con suavidad, puedo insinuárselos desde las columnas del periódico.

Ella se echa a reir.

Cumplo mi promesa, y advierto al señor utilero que soy discreto, y que no es de mi gusto mezclarme en asuntos que no me conciernen, pero le ruego que no vuelva a proporcionar el ramo de rosas rojas con aquella cintita lánguida, que tanto inquieta a Inés Berutti. El ruego de este escritor humilde nada vale, pero la autoridad de la actriz le presta una eficacia desconocida.

El perrito negro ha saltado al sofá en el cual me encuentro, y se me acerca con excesiva ternura. Yo, para aplacar su familiaridad, acaricio su lomo de seda, y lo mantengo distante. Y mientras converso con la atriz, juego con el pelo del animalito sentimental.

- -¿Es usted supersticiosa?-le pregunto.
- -Si-me contesta.-Soy supersticiosa, pero trato de

luchar con mis supersticiones. Hay ciertos decorados que me inquietan. Cada vez que se arman, la función es floja. Yo entonces combato estas ideas, y hago poner esos decorados, y nos va mal. Yo no puedo calzarme primero el pie izquierdo. Tengo que comenzar por el derecho. La mayoría de las supersticiones se reciben por contagio.

Yo le digo:

—Todas las supersticiones de los artistas de teatro me parecen justificadísimas. Es muy natural que un señor que va todos los días a su oficina, tranquilamente, y hace una vida metódica y vulgar, no sea supersticioso. Ese caballero no juega, día a día, su destino. Pero un artista que sabe que el más insignificante detalle puede perderlo cada noche, o llevarlo a la gloria, a la fortuna y a la dicha, tiene derecho a temer o temer a causas desconocidas, a leyes todavía no exploradas.

Le pregunto:

- -¿Cuál es la aetriz de verso que a usted más le gusta?
- -Rosario Pino.

—¿Cuál es la obra que a usted más le agrada hacer? La mayoría de las actrices responden muy mal a esta pregunta. Les agrada hacer—dicen—la obra en la cual reciben más aplausos. Sus gustos artísticos, pues, van cambiando según los públicos, las temporadas y los países en donde trabajan.

Inés Berutti responde muy bien:

—Eso depende de mi estado de ánimo—me dice.—Si estoy contenta, me gusta una obra frívola; si sufro, prefiero una obra triste. Ella cambia, en efecto, en sus preferencias, pero cambia según los momentos de su alma. No se esclaviza, como un bufón, a las tiranías de los públicos.

Ultima pregunta:

- —¿Qué proyecto tiene usted, qué piensa para el porvenir?
 - -¿Con esta Compañía?
 - -No. En general; proyecto para su vida futura.

Rápida responde:

—No retirarme nunca del teatro. Cuando los años no me dejen trabajar, dirigiré una compañía.

Yo la aplaudo con entusiasmo:

—Así se debe tomar el arte. Por encima de todas las cosas de la tierra, con un fervor que nos dure hasta la muerte.

Me pongo de pie. El perrito negro, de un salto, baja del solá. Yo lo miro, y observo con horror que lo he convertido en un monstruo. Jugando con él, mientras hablaba, lo he dejado inconocible, despeinado, encrespado, erizado. ¡Parece un limpiaplumas, un cepillo!

Agradecido, me despido de la actriz. Ella me promete una fotografía, y, gentilísima, me acompaña hasta la escalera del hotel.

Ahora he terminado de escribir este reportaje, y me parece perezoso y desmadejado. Lo vuelvo a leer, y una nueva superstición cae recta en mi alma:

—Cuando vayas a entrevistar a una actriz, no acaricies al perro. Aunque ella te diga cosas interesantes, el reportaje te resultará desvanecido.

Estado esquina Merced...

En esa esquina, constantemente estremecida por gritos y automóviles, espesa de gente apresurada, de suplementeros, de grupos que esperan tranvía y chiquillas que pasan—ágiles y claras—hacia las tiendas, a perder toda una mañana de verano en elegir un botón; en esa esquina bulliciosa y estrecha, todas las tardes se reunen los cómicos. Es su club. Cada actor sabe que allí, tranquilamente, puede tomar el sol, fumar un cigarrillo, y decir que el compañero es un desgraciado que no sabe pararse en escena.

Allí Báguena luce su sombrero perla, y Sienna sus escandalosas carcajadas. Allí, las muchachas que pasan, al ver a Gironella, dicen:

—Pero qué feo... Y en escena que se ve tan dije! Retes pasa muy serio, lamentándose de los coros, del escenógrafo, del apuntador. Anda siempre desesperado. La desesperación es su actitud favorita.

-¿Quién es ese que se parece a Benavente aseitado?

—Jarque, ¡hombre! ¿No lo conoces? Hace cuarenta años que quiere aprender a hacer papeles de viejos, y no lo consigue.

Aquí se comentan todas las novedades del mundo teatral, se habla de los triunfos propios y de las desgracias ajenas.

—Alberto no estudia una palabra. Durante todo el ensayo se oye al director que le dice: «Vamos a pasar de nuevo esta escena. ¡Estúdiate los papeles, porque si no. no hay caso!»

En esta esquina, siempre estremecida por gritos y automóviles, los cómicos se contratan, descansan, empiezan su carrera y mueren.

-¿Mueren?

Emilio Araos, un actor cómico chileno, estaba una tarde charlando en esta esquina, sufrió un ataque violento, se desplomó y murió instantáneamente. Un actor me contó esta desgracia.

-Murió en mis brazos,-me dijo.

Yo era amigo de Araos, y su muerte, en plena juventud, me impresionó mucho. Esa misma noche, en un teatro, se hablaba del fallecimiento de Emilio, y otro actor me dijo conmovido:

—¡Pobre chico! Yo lo quería mucho. Murió en mis brazos...

Hace siete años que ocurrió este accidente, y desde entonces, todos los actores con quienes he hablado de Araos, me han dicho enternecidos:

-Yo estaba alli... Murió en mis brazos.

Lector: Cuando te presenten a un actor desconocido, le puedes decir con toda tranquilidad:

—Mucho gusto de conocerlo. Yo había oído hablar de usted a propósito de la muerte de Araos.

El cómico te responderá inmediatamente:

-Ah, si... El pobre... Murió en mis brazos...

* * *

Una noche durante una función, estaba el actor Roberto Palma conversando con un amigo, entre bastidores. Un chico que traía un paquete, se le acercó:

-¿El señor Arturo Bührle?

Bührle estaba en escena, y Palma, para que el chico lo conociera, se lo mostró:

- -Es ese señor que está hablando.
- -¿El militar?
- -No, el otro...

Y Palma siguió conversando con el amigo. Elena Puelma llegó en seguida:

-¡Palma, por Dios! ¡Arturo se va a enojar!

Palma mira y ve al chico en escena, presentándole el paquete a Bührle!

Cuadro.

Yo no sé cómo, con el pelo erizado, el chico salió de escena. Todos, furiosos le rodearon entre bastidores.

-¿Pero qué ha hecho?

El chico estaba verde.

bustero y pueril, que nos envuelve en serpentinas y lisonjas, y que se desvanecen un instante.

. . .

El bataclán es hermano de las últimas escuelas literarias. El ultraísmo quiere reducir la poesía a la metáfora, su elemento primordial. El bataclán hace algo parecido.
Vuelve al origen del teatro. Se circunscribe a la danza.
al canto y al disfraz. Va acercándose al circo y a la fiesta
báquica de los griegos, en las cuales los vendimiadores.
trepados en las carretas, se coronaban de pámpanos, cantaban, y con sátiras y burlas hacían reír a la multitud.

El ultraismo quiere que el arte sea sólo un juego. El bataclán también. Nada de ideas trascendentales, ni de rostros graves, ni de conflictos tremendos, que el escenario sea solamente una caja de muñecas. De muñecas frágiles y frívolas, lindas y risueñas, encantadoras, elegantes y volubles. Y que a veces, pero sólo a veces, tengan alma. Pero no un alma de drama de Echegaray, sino una alma de Duquesa del Bal Tabarin. Lo que equivale a no tenerla.

El ultraísmo suprime lo anecdótico. El bataclán desdeña el argumento. ¿Para qué relatar asuntos? Las historias están bien entre bastidores. En el escenario basta con un shimmy, una risa y un petardo.

. . .

Y es inmenso el porvenir del bataclán. En el teatro apenas están comenzando las sorpresas del arte decorativo. No olvidemos que los escenógrafos hasta ahora han tenido las manos atadas. Los directores de compañías los han obligado a pintar calles, jardines y salones, sin que puedan salirse de determinados moldes. Los escenógrafos están empezando a explotar el caprichoso mundo del arte puramente decorativo. Sus obras aventajarán a todo lo que se ha producido en los affiches y en las alegorías, porque cuentan con los juegos de las luces. Son dueños del iris.

El bataclán es un género de teatro falso, hecho para una época fatigada. De él hablaremos horrores en los periódicos y en las calles, pero iremos al teatro, noche a noche, a darle aplauso de nuestras manos sin alegría...

4 4

INDICE

LOS SECRETOS DEL TEATRO

	Págs.
Las últimas butacas	7
Las primeras butacas	9
Los palcos	11
Sillones de balcón	13
La galería	15
La chica que se duerme en el escenario	17
Las chicas que se equivocan	19
El viejo entre bastidores	21
La importancia de la tramoya	23
El actor que se va	25
El ensayo después de la función	27
Fatiga	29
Ambición	31
Instantáneas	33
La nena que empieza	35
Los entreactos	38
VARIEDADES	
Devocionario	43
Vida de teatro	46

	' Págs
Los porteros de los teatros	48
Duelo de cantantes	50
Cómicos	53
En torno de la opereta	56
Palace Theatre	58
El mal carácter de los artistas	61
Las críticas de López	64
El actor obrero	69
El carvajalismo	72
Los polichinelas	74
La lluvia, el verano y el teatro	78
Cuplés	81
LOS VÉRTIGOS DEL CINE	
El muchacho que vió la película	87
La censura cinematográfica y los zapatos	90
Los combinadores	92
Dolores del Río	95
El precio de la Gloria	97
Ellas y el cine	99
El proceso de la Mata Hari	102
Borcosque	104
Las estrellas y el divorcio	106
Francisca Bertini	108
¿Quiere Ud. ser estrella cinematográfica?	110
El sueño de un vals	112
Sharra Podunta	114
La vida de Rodolfo Valentino	120
El divorcio de Chaplin	120
NOMBRES	
María Guerrero	125
Vila y Palmada	127

	Págs
Las chicas, las chicas del concert	130
La adoradora de Grecia	132
El infortunio de Isadora Duncan	134
El profesor Bernardo	136
Recabarren	138
Josefina y la propaganda	140
Alonso	142
Mercanti	144
Roberto Palma	147
LA ACTUALIDAD	
Otra vez el Coliseo	151
Anoche	154
Los barrios de la noche	156
Los perros cómicos	158
La tristeza de una solicitud	160
El escándalo del Director del Conservatorio Nacional de Música	162
El señor Gazmuri	164
Pato	166
Sombreros en el teatro	168
La ópera va al barrio	170
Humo y ceniza	172
Franja de luto.	175
Los empresarios y el temperamento artístico	177
Decadencia	180
Hora de programa	182
Tragedia en el Tinglado	184
Es con el señor	186
En torno de la crítica featral	188
Inmoralidad en el teatro	190
El Esmeralda	192
La claque.	194

La política y las piernas
Una noche antigua
ANÉCDOTAS
Una pesadilla de don Jacinto Benavente
Cincuenta años de teatro
La critica teatral
El camarin de Rogel Retes
Una hora de charla con Manuel Gironella
Las supersticiones de la gente de teatro
Una charla sobre el teatro nacional
Con una de las libélulas
Confesiones de una tiple de opereta
Estado esquina Merced
Floria del heteclés

