

Willis Knapp Jones

Armando Moock, olvidado dramaturgo chileno ⁽¹⁾



L teatro chileno, a principios del siglo XX era un niño enfermizo. De su infancia poco impresionante se pueden recordar apenas unos cuantos acontecimientos importantes: una temporada de gala de veinticinco representaciones por Sarah Bernhardt en 1877, visitas accidentales de campaneros suizos, de payadores norteamericanos, de dos o tres artistas hispanos de nota, y muy poca cosa más. Podía jactarse poco acerca del drama nativo, excepción hecha de *El Tribunal del Honor*. Y aun esa obra maestra, que en 1877 creó una repentina reputación a Daniel Caldera, debió su éxito a que los antiguos descubrieron que estaba basada en un escándalo en San Felipe, que envolvió a un militar, quien fué más tarde general en jefe del ejército chileno, y a la esposa de un compañero de armas.

La tragedia de Caldera no inició movimiento teatral alguno; más aún, su autor se dedicó al periodismo por ser más remunerativo y el drama chileno tornó al olvido. Unos cuantos autores trataron de resucitar algunos temas españoles, pero sus obras no interesaron a pesar de los esfuerzos de los simpatizantes del drama chileno.

(1) Miami University, Oxford, Ohio. EE. UU. de «Hispania», vol. XXII. Feb. 1939.

Sin embargo, se opera una reacción que comienza en 1915. La Sociedad de Autores Teatrales de Chile, presidida por Nataniel Yáñez Silva, hizo regresar a Arturo Bührle, a Enrique Báguena y a sus compañeros de un viaje azaroso, y ofrecieron a Santiago la oportunidad de ver un drama escrito y ejecutado por chilenos, el 1.º de mayo de 1915.

Veintisiete días después se produjo el debut de otro dramaturgo nacional, quien iba a figurar por largo tiempo en el cielo del arte dramático de Chile. Armando Moock Bousquet quién vió representada su obra *Isabel Sandoval-Modas*, en el Teatro Real.

Armando, hijo de padre alsaciano, de Mulhause, y de madre chileno-francesa vino al mundo con dramático aliento, en la ciudad de Santiago, el 9 de enero de 1894. Una de las primeras fotografías que aun sobreviven al tiempo, lo muestra cuando era menor de un año, trajeado con cómica vestimenta de la época.

Después de haberse graduado en el Internado Barros Arana y en el Instituto de Humanidades, ingresó a la Universidad de Chile. Sus críticos estudian el efecto de la influencia arquitectónica de Thomas Hardy sobre las obras de Moock. Fué su vehemencia por empezar a escribir dramas lo que impidió que Moock terminara su curso de arquitectura. Abandonó la universidad después de tres años de estudios, «*Embrujado por el teatro*» como él mismo lo dice.

Es cierto que ni la educación recibida en el hogar ni el atavismo influenciaron su vocación por el teatro. Su madre, que solía decirle: «la literatura es tiempo perdido», echó llave a la biblioteca de Moock, después de la muerte de su marido, e insistió en que el joven Armando se dedicara a algo práctico.

Durante ciertas vacaciones en las Ventanas de Quintero, en la costa, en circunstancias que sus pobladores organizaban una velada a beneficio de una escuela. Armando estimó que se le presentaba la ansiada oportunidad. Escribió una obra y sus compañeros la representaron.

El aplauso de los espectadores decidió su destino. Creyó que había hallado la ocupación de su vida.

Cuando retornó a Santiago mostró su manuscrito a Manuel Díaz de la Haza, aquel director que protegía siempre a los dramaturgos en germen. La aceptó, pero sugirió que fuera hecha de nuevo, y en tal forma se convirtió en una obra cuyo nombre encabeza la larga lista de la producción de Armando Moock, *Crisis Económica*.

Fué representada tres veces, produjo \$ 28.50 al autor y éste reafirmó su vocación por el teatro.

La obra le ocasionó también molestias. Su madre le ordenó que abandonara esas actividades y que se dedicara al estudio de la arquitectura. Pero para Moock el mundo entero era un escenario aun cuando no todas las mujeres eran las directoras. Se negó a obedecer. Tan pronto como pudo escribir otra obra la entregó a Díaz de la Haza, quien tenía la primera.

El anuncio del estreno de *Isabel Sandoval-Modas*, trajo como consecuencia un ultimátum de su madre, quien le dió a escoger entre el teatro y su hogar.

¿Pero cómo podía semejante melodrama curar a un autor que estaba justamente empezando a ser distinguido por su rústico sombrero teatral y su capa? La obra tenía que seguir adelante.

El 28 de mayo de 1915 una concurrencia frenética aplaudía a un autor de veinte años, mientras su madre le cerraba las puertas del hogar y durante cuatro años se negó a verlo o a oír nada de él.

Moock conoció la miseria y los sufrimientos durante aquellos cuatro años. La única renta fija que disponía era la que le producía la tutoría del hijo de Díaz de la Haza, su benefactor. Moock se defendía heroicamente del hambre vendiendo sus producciones literarias a aquel protector de los jóvenes escritores, Hugo Donoso, ese prodigio que a la edad de diecisiete años editara el diario *Corre Vuela*, en el cual se había iniciado un año antes, como crítico dramático.

Estimulado por Donoso, Moock terminó su primera novela, *Pobrecitas*, en 1917 a la que le fué concedido el premio establecido por el grupo literario Los Diez. Si se lee esa obra con espíritu crítico veremos que ella pronosticaba ya la clase de las próximas obras de Moock. Con verdadera técnica picaresca el gato Mignón satiriza a una pobre familia chilena de la clase media.

Pero junto con la sátira, se siente la bondadosa agudeza y la tierna compasión, que Moock comparte con los Quinteros. Sus geniales comentarios, sus divertidas absurdidades profetizaban su admirable *Mocosita*. El marido insignificante aparece después en Rigoberto. La forma en que la miseria y los lazos familiares impiden el matrimonio de Alberto y Rosita es un tema favorito de Moock, en tanto que la frase resignada de: «*Pobrecitas, rezar es lo único que les queda*», es formulada una y otra vez como en *Los Perros*:

En el mismo año de 1917 el sainete de Moock, *Los Demonios* le trajo alguna fama y menos fortuna cuando recibió el primer premio en «El Concurso de las Fiestas Estudiantiles».

En el siguiente año tratando de luchar contra la apatía de los espectadores de Santiago, la compañía Báguena-Bürhle emprendió un viaje llevando en su repertorio numerosas obras de Moock, quien marchaba al frente de ellos en calidad de director. Ya había representado en Santiago su obra *Pueblecito*. En Antofagasta estrenó la tragedia *Los Perros*, en la cual, al igual que *Isabel Sandoval*, trata de hacer ver la futilidad de tratar de trepar sobre la clase social a la que se pertenece. Las otras dos obras de Moock, *Un negocio* y *El querer vivir*, completaban el repertorio presentado en muchas pequeñas ciudades chilenas en donde era el drama poco menos que desconocido.

Los viajeros retornaron a Santiago a tiempo para que el autor de 25 años viera la representación, el 2 de julio de 1919, de su obra *Pantomima Mundial*, por la compañía argentina de Arturo Mario y María Padín.

Durante esta temporada teatral también, Moock conoció a la actriz argentina Camila Quiroga, quien estaba de visita en la capital chilena. Ella conocía *Pueblecito*, la cual puede ser denominada el primer gran éxito del teatro chileno autóctono. Ella sabía de la entusiasta primera presentación en Santiago y de que había sido representada más de doscientas veces en el primer año. Le prometió representarla en Buenos Aires, ciudad que describió a Moock como la Meca de los dramaturgos. Luego, lo invitó a ir a la Argentina con su compañía.

No había nada que retuviera a Moock en Chile, aquí tenía escasos amigos. No es difícil suponer que la infelicidad de su vida hogareña lo había convertido en un luchador solitario. Sin el apoyo ni el aprecio de su propia familia, se cubrió con una armadura férrea para mantener a distancia hasta aquellos que habrían deseado ayudar a un hombre demasiado orgulloso para aceptar tal ayuda.

Como había llegado al teatro desde la universidad, en vez de hacerlo desde la redacción de algún diario o de algún círculo literario, no tenía amigos entre los críticos ni en los teatros. Era demasiado orgulloso para inclinarse ante aquellos árbitros del gusto literario en las tertulias o cafés de Santiago.

El propio carácter de Moock era su peor enemigo, como él mismo lo reconocía. «Tengo un carácter un poco huraño y soy muy franco» confesaba. Y como había irritado a todos aquellos que tenían influencia en la crítica o en el teatro, éstos lo comprendían a su manera cada vez que Moock hablaba o hacía alguna cosa.

Por manera que decidió marcharse a la Argentina. Deteniéndose solamente para decir adiós a su madre, quien persuadida por sus hijas quebró el voto que había hecho de no verlo—que ya duraba cuatro años—y cruzó los Andes en 1920. Había terminado la primera etapa de Moock, el dramaturgo.

También en Buenos Aires, Moock fué más escritor que hombre de mundo. En ese primer año presentó *Los siúuticos*,

que versaba sobre los elegantes chilenos, luego una comedia de costumbres, *Misericordia*, y la obra que probablemente ha sido la más popular, aunque no la mejor, *La serpiente*.

El año 1920 también sorprendió a Moock empezando un nuevo tipo de obras teatrales: las comedias cortas. Los aficionados al teatro clamaban por obras de un acto, pues según dijo Yáñez Silva—«*por culpa de un público indocumentado e inculto*». Moock contribuyó a satisfacer esa demanda con un sketch, *Cuando venga el amor*. Su trama es simple. Margot no siente emoción al besar a Rafael por manera que decide abandonarlo y aguardar a que llegue para ella el verdadero amor.

Esta comedia, fué la primera de varios centenares de obras de un solo acto que emergieron de su pluma. Muchas de ellas son cosas ligeras, frecuentemente controversias sobre moral en forma dialogada. Pero, después de todo, aun con sus obras más largas, Moock es tan poco aficionado al drama hondo, como los Alvares Quintero.

Aquellos que ansían acción y melodrama tendrán que buscarlo en otras obras. Las de Moock eran suficientes para el gusto del público argentino y le proporcionaban una renta anual—fantástica para un dramaturgo latino-americano— de quince mil pesos argentinos.

Desde Chile, en donde el teatro estaba prácticamente muerto, llegó una solicitud para que Moock ayudara a sostener la organización de los dramaturgos, la que lo había menospreciado en el pasado y que tampoco había hecho nada para refutar la versión de que en su exilio Moock habíase nacionalizado ciudadano argentino.

Poniéndose inmediatamente a la defensiva, este hombre supersensitivo hizo colocar en los dos años siguientes en todas sus obras publicadas esta advertencia: «Este autor no pertenece a la llamada Sociedad de Autores Chilenos».

Pero el público de todos los países de habla española se interesaba poco en sus afiliaciones; sólo aguardaba vehemente las cuatro o cinco obras grandes y las innumerables comedias cortas que él escribía anualmente, sin mencionar una media docena de novelas y una serie de cuentos que puntualizaban sus diez años en la Argentina.

Si estuviéramos también estudiando sus novelas, nos tendríamos a comentar cuando menos tres de ellas, que de acuerdo con los comprobantes de su participación tuvieron una venta de cincuenta mil ejemplares cada una.

Vida y milagros de un autor, por ejemplo, describe un rápido viaje de un sastre a través de la Argentina quien se creía un autor porque había obtenido un triunfo dramático en su época de escuela. Pero considerando que tenía cuando menos ocho obras teatrales producidas en 1922 y ocho más en preparación en 1924, tendremos que continuar tratándolo en su carrera de dramaturgo.

Lo que puede denominarse esta segunda etapa terminó en 1926 cuando su habilidad para escribir le conquistó un lugar en el Servicio Consular Chileno, tal como Rubén Darío había obtenido alguna vez un puesto en la Aduana de Valparaíso. El primer dramaturgo de Chile, con toda justicia, fué enviado en 1926 a París como delegado al primer Congreso de Obras Teatrales.

Sus obligaciones como diplomático le restaron tiempo para escribir, pero en 1929 volvió otra vez al primitivo campo de sus éxitos, escribiendo la comedia de costumbres *Mocosita*, que fué su mejor obra después de *Pueblecito* escrita once años antes.

Fué enviado por su país el año siguiente como cónsul en Vigo, y encontró que *La Serpiente* lo había precedido y había tenido trescientas representaciones en España.

Hasta esa fecha la obra había sido representada como 2,400, veces, difundida a través de cada país de habla española, así como también actrices emotivas habían ambicionado el gran

papel de Luciana, la serpiente, escrita originalmente para Camila Quiroga.

El tema de esta obra es el efecto causado por una mujer lasciva sobre un novelista. Durante dos actos la obra muestra el dominio que tenía Mooch del medio ambiente. Luego llega un tercer acto débil, embarazado con problemas de los amigos del novelista. En lugar de conseguir el efecto por la violencia de la incierta tragedia misma como resultado del conflicto irresuelto entre lo que Pedro desea hacer y lo que deja de conseguir, a causa de las exigencias de su apasionada querida. Mooch aparta la caracterización, permitiéndole obtener la analogía con la serpiente que destruye las potencias mecánicas del tigre.

A pesar de todo, no se puede negar que esto es buen teatro, así como tampoco dejar de comprender su extraordinaria popularidad pese a estas fallas artísticas. Aparte de su éxito en español, se hizo una versión al portugués, que triunfó en Lisboa y en Río de Janeiro. Con referencia a una versión y adaptación en inglés, Mooch escribe: «En Nueva York el señor Martín Brown me hizo el honor de apropiarse de mi comedia *La Serpiente* con el título de *Cobra*... Yo no cobré nada».

Mooch no percibió suma alguna cuando Rodolfo Valentino y Nita Naldi representaron «Cobra» en el cinematógrafo, pero, aunque tardíamente, sus reclamaciones fueron aceptadas, cuando la Paramount de París le pagó varios miles de dólares por los derechos de una cinta en castellano. Entre paréntesis debo declarar que según mi leal saber y entender, del estudio de las dos obras saqué la conclusión de que no tienen prácticamente nada de común.

Sería imposible discutir en detalle sus cuatrocientas o más obras; nos limitaremos a examinar dos o tres como ejemplos de la técnica del autor y empezaremos con *Pueblecito*, que según la opinión de algunos es la primera y más importante obra del teatro chileno, y la que ha tenido más de dos mil represen-

taciones, incluyendo todos los países de habla catellana del mundo.

La acción se desarrolla en un pequeño pueblo chileno, y para aquéllos que conocen ese ambiente, ofrece remembranzas nostálgicas. El argumento es: la ciudad contra el campo.

El primer acto, un tanto titubeante, sucede en una época casi tan temprana como la de la iniciación de la carrera dramática de Moock, antes que hubiera adquirido sus actuales conocimientos del drama. Es una especie de prólogo, un trocito de la vida del Chile rural de la época, presentándonos al sacristán, a las viejas murmuradoras, a los reposados y felices ancianos, personajes todos que aun podemos hallar en cualquiera de las minúsculas poblaciones chilenas.

Marcela y Teresa se lamentan, mientras tejen, de que sus padres las enviaron a la capital para *civilizarlas* y luego las obligaron a retornar para enmohecerse en el *pueblecito*. Se imaginan verse a sí mismas en su monótono futuro, como la tía Tattaya, «*montoncito de azúcar a medio disolver*», de ochenta años.

Viejos amigos de los padres vienen a la casa a jugar a las cartas y a charlar antes de la comida y las jóvenes bostezan aburridas ante la perspectiva de no poder divertirse, sino con el juego de la brisca.

La sencilla historia no empieza realmente hasta el segundo acto.

Son las siete de la mañana y toda la familia de Rebeca está ya en sus ocupaciones, excepto su hermana, Marta, que vuelve a pasar el verano en el pueblo después de una ausencia de diez años en Santiago. Marta se levanta y hace su aparición en momentos en que el tímido novio de Rebeca, Antonio, trata de escapar sin ser visto. Las puyas de Marta lo encolerizan, pero su zalamería lo conquista y todos salen a pasear por el campo. Mientras tanto los veteranos conversaban acerca de problemas de la ciudad. El mayor, orgulloso de su lema: «*Hay que innovar*» se jacta de que ha pavimentado una calle, que ha intro-

ducido la luz eléctrica y que ahora está talando los antiguos sauces para reemplazarlos por modernos eucaliptus.

Al final del acto los paseantes retornan, amigos todos, y contentos. Rebeca, que observa la confianza que ha surgido entre su novio Antonio y su hermana Marta, se pregunta si tal vez no son demasiado amigos.

En el acto final, que sucede un mes después, Marta ha transformado el pueblecito, y ha encontrado novios para Teresa y Marcela. Sólo ha fracasado en unir a Rebeca y Antonio. Veremos pronto por qué, pues Antonio le confiesa a Rebeca que está *embruja*do por Marta.

Una conversación entre Marta y Antonio los saca de sus casillas. Marta es obligada a confesar que lo ama y la obra termina con la entrega de la niña de la ciudad al amor campesino, tal como ella se había rendido ya ante las atracciones naturales del pueblecito.

Los dos últimos actos están perfectamente ligados. El desarrollo es lógico. Los personajes son humanos e interesantes. La comedia revela a su autor destacadamente como el dramaturgo costumbrista de los pequeños pueblos chilenos, compartiendo tal honor con el único otro hombre digno de ser puesto a su lado, Antonio Acevedo Hernández.

Once años después, y tras haber presentado ochenta obras, e intentado todo desde la tragedia hasta las fantásticas obras de Pierrot, Moock torna a las trivialidades de una pequeña ciudad y nos ofrece *Mocosita o la luna en el pozo*, que obtuvo el primer puesto en 1929, en la competencia organizada por la Empresa Pérez Claro.

Una mirada superficial podría indicar cierta similitud entre esta obra y *Pueblecito*, aun más allá del hecho de que el ambiente es similar, sencillo, emocional y que hay poca acción dramática en ambos.

Ambos protagonistas retornan al hogar después de diez años transcurridos en la capital, para encontrar el hogar de su

infancia sin variación alguna, y tanto uno como otro son acusados de romper su tranquilidad. Dice Marcela a Marta: «Tú has venido a poner al revés este pueblo». Dice Cruz acerca de Juan, el héroe novelista de *Mocosita*: «Desde que vino ése a esta casa, todo marcha al revés». Ambos se enamoran de un personaje, quien tenía ya novio en la localidad. Ambos también, aun cuando hablan de aborrecer la gran ciudad, tratan de retornar a Santiago.

Pero *Pueblecito* y *Mocosita* no son la cara y cruz de una misma moneda: *Pueblecito* es el estudio de un individuo, *Mocosita* de las costumbres de la ciudad y su incompatibilidad con las tradiciones campesinas.

Moock muestra una técnica mejorada en *Mocosita*. Ya no existe ese primer acto de generalidades preambulatorias. Los personajes son presentados rápidamente. Llegan a posesionarse de sus papeles inmediatamente. La cuestión narrativa es presentada en los primeros cinco minutos de acción.

La devota Tía Cruz ha leído las novelas de Juan y hablado acerca de ellas con el cura. Ninguno de los dos tiene nada que hacer con las costumbres de la ciudad. Aun antes que el novelista se levante durante su primer día en el hogar, Cruz trata de conducirlo a él y a todo lo que él representa fuera del pueblo.

Pablo, el hermano de Juan, quien permaneció en el hogar para trabajar en el fundo, tal como lo hiciera su padre, cree a Juan un ocioso, porque no hace nada sino escribir novelas. Celia, la antigua novia de Juan, quien hubo de casarse con Pablo, a fin de conseguir hogar para su hermana, Pituca, la *Mocosita*, está intranquila a causa de la vuelta de Juan y temerosa de lo que podrá hacer su celoso marido. Solamente Pituca y la madre de Juan, cuyo ruego para ver a su hijo antes de morir lo devolvió al hogar, ofrecen buena acogida al hijo pródigo, y una apreciación de la diferencia entre sus pretensiones de vecino de una gran ciudad y la suya propia.

En una situación que aparece indicada para la tragedia, la nota cómica resaltante la ofrece Baltazar, que en sí mismo constituye una tragedia. Había soñado tener éxito en Santiago, hasta que, entretenido demasiado tiempo con María Esther, se vió a sí mismo encadenado por nueve Marujitas.

Refiere como todos son dominados, inclusive Pituca, en el mismo cautivante estilo y lozana hermosura impresionista que nos encanta, cuando leemos obras de aquellos hermanos andaluces, a quienes nos recuerda Mook frecuentemente:

Muy distinta es una comedia muy posterior, *Rigoberto*, escrita para la Compañía Miuño-Alippi en 1935 y que obtuvo el Premio Chileno Municipal. Los caracteres de la obra son menos pueblerinos, mucho más universales. Al igual que *La Serpiente* contiene un rol hecho a la medida para una actriz emotiva, por manera que *Rigoberto* ofrece una «sabrosa» parte para cualquier actor de carácter, la de un pobre, titubeante, tímido individuo, quien desde su primera aparición en escena, cargado de paquetes, obtiene la simpatía de la audiencia. Esta obra tiene también más acción que muchas de sus otras comedias.

Qué formidable trío constituyen las tres Elénas alineadas ante él: Nena, su hija, la que nunca sintió por él ni cariño filial ni respeto; Elenita, su mujer, quien vivía recordando la memoria de un Gustavo, con quien pudo haberse casado veinte años antes; y Elena, la suegra, una fiera hogareña, un Napoleón con faldas.

El primer acto es soberbiamente dramático. Rigoberto, incapaz de luchar con la vida, pasa su existencia en un departamento ministerial en Buenos Aires, enseñando matemáticas para ganar dinero para «su invención».

La primera noticia que tiene Rigoberto del compromiso matrimonial de su hija es la llegada de un surtido de licores que le envía Juan, novio de la muchacha. El padre desaprueba el compromiso, pero a nadie le interesa su opinión. La Nena se satisface con un tonto tolerante, haciendo suyo un dicho de

su abuela: «La tontería es el pan de la vida y la tranquilidad de las mujeres».

La aparición del millonario Gustavo, tras un viaje rápido desde Estados Unidos, pone fin a la discusión. Las mujeres hacen un lado a sus amigos antiguos relegándolos en el olvido y van a visitar a los padres de Juan.

Hasta aquí todo lo que la obra tiene de comedia va in crescendo, debido a las penosas circunstancias del desdichado Rigoberto, como en el caso de Baltazar con su tragedia doméstica, alivió la tensión de *Mocosita*. En el segundo acto Moock se da cuenta de que él necesita más que encubiertas sonrisas de aprobación de parte de los espectadores. Por manera que elabora una larga escena de buen humor, en la cual Rigoberto se embriaga en la cantina de su hija, para celebrar la oferta de Gustavo que desea adquirir la invención de su compresor, el cual los hará ricos a ambos.

Lleno de coraje inexplicable, se enfrenta a las tres Elenas, renuncia a su puesto y se marcha de la casa. Elena, la suegra, consigue los planos de la invención y los envía a un experto. Quiere a todo trance, que si aquello producirá dinero, conseguirlo para su hija.

El tercer acto es decisivo. Moock podría haber escrito una tragedia por frustración con el fracaso de la invención, haciendo volver a Rigoberto bajo la dominación de las mujeres. Podría también haber hecho que el éxito del compresor hubiera sido la vindicación de Rigoberto. Pero no hace ni una ni otra cosa.

Nos muestra el retorno del héroe, quien ha pasado la noche cantando y bailando en las cantinas de Buenos Aires, pero esta vez sin nada del coraje con que salió, dolorida la cabeza, temeroso de enfrentarse con las tres Elenas.

Animado por Gustavo llega casi al punto de proclamar su independencia, pero justamente entonces una exposición del experto declara su invención completamente impracticable.

Es inútil la explicación de Gustavo, en el sentido de que por compasión a Rigoberto, él pretendió creer en su invento. Gustavo había decidido secretamente gastar algo de su superflua fortuna para asegurar la felicidad de su antiguo amigo, porque Rigoberto no se había dado cuenta como Gustavo lo hizo, veinte años antes, de la tragedia de su matrimonio con un miembro de la familia de Elena.

Este gusanillo, después de su vano intento para hacer un viraje, se encuentra nuevamente bajo los talones de las tres Elenas. Pero ahora halla aliados inesperados. La Nena, secretamente orgullosa de su padre que había pintado de rojo la ciudad, y Elenita desilusionada respecto a Gustavo, se pone de su parte. Juntos, ponen fin a la dominación de Elena y la obra concluye con el tímido héroe adquiriendo, si no amor, cuando menos la afección y respeto de su mujer y de su hija.

Moock ha escrito muchas otras obras, largas y cortas, farsas, comedias y dramas serios. Mucho de ello es teatro de ideas, acerca de el matrimonio y de la naturaleza del amor. Cuantas de ellas representan su propia convicción, es cosa que no podemos adivinar. Acaso los discursos en *La Serpiente*, sobre la destrucción del genio y de la inspiración artística por medio del contacto con las mujeres, explica por qué Moock es un irreductible soltero.

Ciertamente que su genio no ha decaído. En mayo del año pasado presentó en Buenos Aires su nueva obra *No dejan surgir al criollo*, la que permaneció en el cartel por una temporada de cien representaciones, y con un número igual en el idioma portugués, en el que fué también vertido.

Ni esta obra, ni *Del brazo y por la calle*, que son sus más recientes experimentos, en los cuales sólo dos personajes asumen la acción de una larga producción, pueden obtenerse impresos. Las ediciones de sus primeras obras también se han agotado. Hay que advertir que la principal dificultad para es-

tudiar las obras dramáticas de los autores latinoamericanos es la de obtener sus obras impresas.

Por un tiempo pareció como si esta situación respecto a Mook iba a variar. Aparecieron dos volúmenes de su Teatro Seleccionado, impresos por la Editorial Cultura de Santiago, y se prometió la impresión de diez más, pero dificultades sobre los derechos de autor con la Sociedad de Autores Teatrales de Chile orijinó la suspensión del trabajo.

Y así Mook continúa siendo la paradoja de un afortunado pero ignorado dramaturgo. Posee un *record* igualado por pocos. Tiene aproximadamente sesenta obras largas completas, de las que ochenta por ciento han sido representadas por más de cien veces cada una. Su producción total de cuatrocientas obras lo hace resaltar por su cantidad y calidad sobre los dramaturgos chilenos. Sin embargo los críticos de su país continúan ignorándolo y lo han convertido en el hombre olvidado del arte dramático chileno.

A pesar de todo le queda una satisfacción. Su mezcla de buen humor y sentimiento, su arte para el diálogo, el carácter humano de sus personajes, se combinan para procurar que su nombre aparezca en las carteleras de los teatros con mucho más frecuencia que el nombre de cualquier dramaturgo sudamericano. Aun cuando no haya llegado a ser profeta en su tierra, su fama en cualquier parte del mundo es considerable.