

Mariano Latorre

Apuntes sobre el teatro chileno contemporáneo



ADOLFO URZUA ROZAS y su significación en el teatro chileno.—Urzúa Rozas prolonga la falsedad romántica, que inició Carlos Bello, sin enterarse de lo que significa la observación de la realidad chilena, claramente vista por Barros Grez, Espiñeira y Caldera.

Su obra teatral «Alberto, el poeta», recurre al manido resorte del hombre de genio que espera el estreno de su obra para comprar las medicinas que necesita su madre enferma. Son los trucos ya conocidos de los folletines: encuentra a su madre, por ejemplo, al salvar a una mendiga que iba a ser atropellada por una pareja de caballos desbocados.

No varían esta concepción romántica y convencional de la vida chilena sus obras posteriores: hombres viles que sacrifican esposas honestas, castigos injustos de muchachas inocentes, es decir, asuntos inventados, hijos de lectura de novelas y dramas, sin observación directa de la realidad.

En una obra titulada «Antes y después», sobre el cúmulo de episodios falsos y de personajes sin humanidad, se destaca un tipo real, un hombre arrancado de la vida y moldeado con plástica y arcilla humana.

Es un hombre fuerte y batallador que defiende, en el campo a los inquilinos, sobre todo al hijo de una pobre mujer a quien sorprende tendiendo lazos a las perdices para dar caldo a su madre enferma, según explica.

Hay aquí una clara influencia del teatro polemístico de J. R. Allende y mucho del de Lope de Vega, al convertir a su héroe en un bandido vengador que roba a los ricos y da limosna a los pobres y termina por incendiar las sementeras del patrón.

Estamos en 1908. Urzúa Rozas evoluciona desde este personaje hacia un teatro rural o de los bajos fondos urbanos, muy bien observado y hábilmente construido, desde el punto de vista técnico.

Sus piezas más importantes y de mayor calidad humana son las que constan de un solo acto: «Un hombre» y «Un juez campesino».

En la primera, un bandido, Coronta y un campesino, Vicho, se disputan a una mujer. Dramático contraste, entre un hombre instintivo y un hombre bueno, común en la vida de nuestros campos. Justeza del lenguaje que usan los personajes, con sus características de pronunciación y los refranes y dichos rachos que ellos emplean.

El personaje central de «Un juez campesino», recia psicología de un hombre de aldea que, por la entereza de su carácter, recuerda a los alcaldes de Monterille del teatro clásico castellano.

La zarzuela española y el teatro chileno.—Es indiscutible la influencia del género chico en el teatro chileno de principios del siglo.

La zarzuela española cultivó el cuadro de género, las escenas costumbristas, ya sean rurales o urbanas, dando, a fin de cuentas y en mil variadas formas, la total visión de la vida popular de los barrios ciudadanos o de las alquerías y dehesas del norte y del sur de España.

Las ilustraciones musicales, igualmente empapadas en aires populares de las regiones descritas y sobre todo, la gracia de

las tiples, la voz de los tenores y barítonos y en especial la figura del actor cómico, un Pepe Vila, un Zapater, un Joaquín Montero, interpretando un baturro, un chulo o un manchego en «La Revoltosa», «El Seminarista», «La Verbena de la Paloma» o «El Puñao de rosas», etc., hicieron de las tandas, como se llamaba a las zarzuelas por horas, un género muy popular en todo el país, especialmente en Santiago y Valparaíso.

Romanzas, ocurrencias, chistes, dúos y coplas se aprendieron de memoria y formaron parte de la vida misma de los chilenos. Santiago era un barrio de Madrid. Las chulas de mantón y los chulos de chaqueta corta y chuletas de torero, fueron inconscientemente los antecesores de los rotos choros y de las chinas desgarradas que iban a popularizar Bührle y Elena Puelma en el futuro teatro chileno.

La simpatía de ciertos actores, Vila y Montero, pongo por caso, cuyos camarines eran pequeños saloncillos, donde se hablaba de teatro, de actores y de actrices y a donde acudían los periodistas y críticos teatrales de los diarios santiaguinos, los futuros autores, influyó en forma decisiva en las primeras piezas de teatro de esta época, estrenadas precisamente por Vila y Montero.

Aun el cine no constituía el espectáculo absorbente de hoy y, por consiguiente, los teatros de zarzuela atraían a todos, a los elegantes de platea como a los tirillentos rotos de las galerías.

Desde «Noches de lluvia» de Rodríguez Mendoza, música de Padovani hasta «Las Esterlinas» de Alarcón Lobos, música de Elías Chacón, se suceden las zarzuelas que imitan, más o menos, los cuadros y tipos españoles, trasladados a escenas y tipos similares de Santiago.

Pero, al mismo tiempo y alejándose del género chico, estrena Vila tres obras de cierta significación por los asuntos y por la calidad de sus autores.

Son «Doña Petrona» de A. Mackenna Subercaseaux, «Puñalada que da vida» de Urzúa Rozas y la tercera «¡Adiós mi plata!» de Carlos Mondaca.

Por este tiempo, 1906, contrata la Empresa Ansaldo al actor español Joaquín Montero que permaneció en Chile durante siete años.

Montero se compenetró inteligentemente del carácter de los chilenos. Como Vila, fué el amigo de todos los aficionados al teatro. Era activo e incansable. Mas un director de compañías que un actor espontáneo. Al notar la decadencia de la zarzuela en el gusto del público, la suplantó por las operetas vienesas y por las comedias de autores españoles y chilenos.

Inició unos viernes de moda, donde se estrenó por primera vez en Chile «El genio alegre» de los Quintero.

Fué Montero muy amigo del poeta satírico Armando Hinojosa que por aquel tiempo publicaba su famoso semanario «Zin Zal», graciosísimo, intencionado, malévolo, especialmente para don Agustín Edwards, a quien le creó una injusta fama de tonto.

Montero hizo un autor de teatro de Hinojosa, cuyos versos castizos e irónicos el actor español admiraba.

Si bien Hinojosa no creó una obra teatral a la altura de su talento satírico, sus ensayos dramáticos son apreciables por los chistes, los juegos de palabras y uno que otro tipo de la sociedad santiaguina relativamente bien observado.

«El cuento del sobrino», «Disensiones conyugales» y el paso «El amor de un inglés» son, en realidad, sus bocetos teatrales de este tipo.

En «El Castillo de Naipes», su mejor comedia, se advierte ya una intención más aguda y una superación de su sátira verbal.

«El Castillo de Naipes» es un símbolo de Chile. Se le presenta, en el primer acto, como a un país paradisíaco y luego, en una franca bancarrota moral y económica. No era una idea original, pues ya Orrego Luco, Rodríguez Mendoza y Santiván intentaron una visión comparativa del Chile colonial y el moderno en novelas y cuentos.

Pero la figura más interesante, por su calidad teatral y su

observación de la vida chilena en ese momento es la de Aurelio Díaz Meza.

Su «Rucacahuín» es una zarzuela española con tema araucano. Ahí está el indio perseguido y el huinca malvado y como una concesión al tenor cómico de la compañía, un rotito diablo, Chávez, actúa entre los mapuches como en un conventillo de Santiago. Pero el cuadro costumbrista está bien delineado y los chamales y chiripás de los mapuches y, sobre todo, la música de García-Guerrero, inspirada en aires araucanos le dan a la obra extraordinario sentido teatral.

Estrenó Díaz Meza piezas urbanas sin mayor éxito. Su instinto lo guió hacia los temas criollos. «El Tío Ramiro» que estrenó Díaz de la Haza y sobre todo «Flores del Campo», estampa rural, jugosa y humana, que recuerda las viejas fuentes costumbristas de Chile.

Díaz Meza no era sólo un autor de comedias. Había en él un antiguo empresario, un animador entusiasta de espectáculos y así lo vemos, con sus bigotes de chino y su voz cascada, gestionando la formación de una compañía chilena, con la ayuda de la «Sociedad de Autores Teatrales de Chile».

En esta compañía aparece, por primera vez en un escenario público, el actor Alejandro Flores.

Díaz Meza abandonó, después, el teatro. Fué crítico teatral, justo y agudo, e intentó la creación de una crónica histórica, no atildada como la de Ricardo Palma, sino al alcance del público. Algo como poner amablemente la historia del descubrimiento, de la conquista y de la colonia al alcance de todos los lectores,

Su drama histórico «Bajo la selva», no estrenado, es lo más perfecto que Díaz Meza hizo como obra de teatro. Cae en el motivo falso, derivado de los dramas románticos españoles de tipo morisco, del conquistador enamorado de una india o la india enamorada de un español.

Compañías extranjeras y autores chilenos.—De entre las compañías dramáticas que funcionaron desde 1910 adelante, en Santiago, nos interesa particularmente la que dirigía el autor Miguel Muñoz por la influencia que tuvo en el desarrollo del teatro chileno.

La compañía de Muñoz permaneció largo tiempo en Chile y terminó por compenetrarse con el público y con los autores en potencia de aquellos tiempos.

Era Muñoz un cómico inteligente, dúctil y de una extraordinaria inquietud artística. Se educó en la escuela vociferante del teatro español de verso, pero eso no le impedía comprender y querer el teatro realista moderno.

Muñoz dió a conocer a Benavente, a los Alvarez Quintero, a Linares Rivas y a Rusiñol, Iglesias y Adrián Guals del teatro catalán. Berstein, Lavedan y Donnay, franceses y Bjer-son e Ibsen nórdicos

Actuaban en Santiago otras compañías, Díaz de la Haza, por ejemplo, ya incorporado a la vida normal del teatro chileno. Joaquín Montero, que hacía opereta y teatro nacional y en una temporada rápida, Emilié Thuillier y Rosario Pino,

Ese mismo año vuelve a Chile María Guerrero que da a conocer a Eduardo Marquina y en el Politeama, Enrique Borrás interpreta «El Alcalde de Zalamea» de Calderón.

Pero es José Tallaví, actor catalán, personalidad de extraordinario vigor dramático, el que sorprende la quieta pasividad de los santiaguinos y entusiasmo a los hombres cultos.

No era Tallaví un actor académico. Una extraña morbocidad lo hacía ahondar en el papel escogido, especialmente los de desequilibrados o locos y dar una nota sorprendente, inusitada y rarísima.

Había en él hasta cierto desprecio por el público. En una ocasión invitó a los intelectuales de Santiago a una actuación de «La Intrusa» de Maeterlinck. El teatro estaba repleto al iniciarse la representación, Tallaví, atisbando tras el telón, dijo a los que estaban cerca de él:

—Nunca me imaginé que hubiese tantos intelectuales en Santiago.

Además de Ibsen (era admirable su interpretación de «Los Espectros»), dió a conocer el teatro de Galdós, por el que sentía una extraña admiración en instantes de discusión y de ataque a la labor dramática del novelista de Castilla.

Merece una nota y un recuerdo la modesta compañía de Antonio Pellicer, actor catalán radicado en Santiago, que se propuso representar obras chilenas.

En 1911 estrenó Pellicier la adaptación dramática, hecha por Carlos Mondaca y Max Jara de la novela de Blest Gana «Durante la reconquista».

La escenificación estaba hábilmente construída y fué un éxito.

Mondaca y Jara teatralizaron el «Martín Rivas», que no logró representarse; pero aciertan en una tragedia rural «La Ahijada», sobriamente concebida y sobriamente realizada.

Rafael Maluenda, Eduardo Barrios y otros autores teatrales.

—Miguel Muñoz estrenó en 1911 la comedia «La suerte» de Rafael Maluenda.

Maluenda era conocido como cuentista de tipo rural. No muy conocedor del ambiente, poseía un sentido innato de la composición. Sus relatos podían ser absurdos o recordar argumentos ya conocidos, pero estaban relatados en una prosa clara que, a ratos, tenía cierta elocuencia que lo acercaba al gran arte narrativo.

En el teatro, por falta de pericia técnica, sus defectos son más visibles que en sus cuentos y novelas.

«La suerte» es una comedia bien escrita, pero que no llegó al público a causa de la lentitud de su acción y de la falsedad de sus héroes, más parecidas a los personajes de Ibsen que a los huasos chilenos.

La obra dramática de Maluenda no tiene mayor significa-

ción. Es más producto de la afición del instante que de una verdadera vocación dramática.

«Luz que no muere», «La madeja del pecado», «Ibrahim Bey», y «Triángulo» no son sino folletines escenificados, personajes falsos, falso diálogo y asuntos o argumentos donde aun son visibles las tintas del calco.

Antonio Pellicer estrena en esta época «El Chalaco» de Edgardo Garrido Merino y Miguel Muñoz, «Mercaderes en el templo» de Eduardo Barrios.

Dos precursores del teatro chileno que debían, más tarde, hacer novelas en lugar de comedias

Garrido Merino no insiste en el teatro, pero sí Barrios.

Díaz de la Haza estrena una especie de sainete o entremés de Barrios, titulado «Por el decoro», sátira viva y graciosa sobre las influencias políticas en la burocracia santiaguina.

«Lo que niega la vida», muy bien escrita, da más la idea de una novela dialogada que de una verdadera obra de teatro.

Inicia Barrios el estudio de la clase media santiaguina que debía ser, más adelante, la médula misma de su obra novelésca y lo que lo hará diferenciarse de la mayoría de los novelistas de su época. Es un hallazgo literario y su triunfo, al mismo tiempo.

Teñida su obra de cierto sentimentalismo erótico, muy de moda en aquellos tiempos en la novela y en las comedias de segundo orden de España, las tres muchachas venidas a menos y a quienes por esto, *les niega la vida su felicidad*, se destacan y tienen calor real. Barrios es, sin duda, un buen pintor del alma femenina,

En «Vivir» el medio es el mismo, pero la técnica ha sido superada. La tesis, a la manera de Hernández Catá y de Alberto Insúa está aún más acentuada que «En lo que niega la vida».

Incluso, hay un rasgo de audacia social en el gesto de la madre que entrega su hija enferma de amor a un hombre casado para salvarla. Es probable que el caso pueda suceder o

simplemente haya sucedido, pero esa abuela de tan amplio criterio moral no es común en la vida chilena o española.

Contemporáneamente a «Mercaderes en el Templo» estrenó Miguel Muñoz el drama «La Marejá» de Antonio Orrego Barros.

Asunto criollo, poetizado por el autor. Algo del pintoresquismo de los Alvarez Quintero y del dialecto de Vicente Medina hecho lenguaje de huaso. Versos fáciles, escenas simples, pero bien dispuestas. El drama fué oído con interés y su éxito quedó asegurado.

Matías Soto Aguilar y su obra teatral.—En parte, Soto Aguilar es un producto del género chico aplicado a motivos chilenos, especialmente rurales. Los conocía bien, pero toda su obra tiene algo de zarzuela. Si es melodrama como «José Dolores», le falta la música; si es zarzuela como «Arauco», le sobra.

Ni hondura ni veracidad en «Arauco». A lo más, resortes teatrales como esa pregunta a Cheuquemilla, arrojado de sus tierras.

—¿Qué llevas ahí?

—La Araucana, responde, lo único que nos queda a los indios.

«Flor de Pasión» es ya un intento sincero de interpretación de la clase media; pero es «José Dolores» su obra más honda y mejor construída.

El asunto es típicamente aldeano y rural. Netos y reales los caracteres. La insolencia del caciquillo, la humildad de la madre y el gesto del clérigo que rasga sus sotanas para volver a la tierra y defender a su madre.

Su última obra «El lazo trenzado» que no conozco y que tampoco se ha estrenado, cierra su ciclo interpretativo de la realidad chilena, especialmente la campesina.

Díaz de la Haza y el teatro chileno.—Manuel Díaz de la Haza con una compañía modesta fué el sucesor de Miguel Muñoz en su afán de interpretar obras de tipo netamente nacional,

No lo desanimaron sus fracasos teatrales del Santiago ni

del Politeama. Modestamente, improvisó un escenario, poco más que un tablado en el viejo teatro, en un rincón de la antigua galería Gath y Chaves, el Palace Theatre.

Un precio módico, una compañía disciplinada, cuyo atractivo esencial era Pepita Díaz que se ensayaba en el minúsculo proscenio para sus futuros triunfos de dama joven de la Compañía María Guerrero.

Hacía un repertorio a base de sainetes y comedias españolas. Díaz de la Haza, hombre culto en el fondo, temeroso de nuevos fracasos, comprendió que había un modo de atraer al público, mediante piezas chilenas que pintasen asuntos nacionales y hablasen, más o menos, el lenguaje de los santiaguinos o de los sureños de Chile. Y acertó medio a medio en su iniciativa. Es incalculable lo que ha significado para el desarrollo posterior del teatro chileno la decisión que, en buena hora, tomó el cómico y empresario español, porque no sólo formó autores, sino que la escena del pequeño Palace Theatre fué una escuela admirable de actores y actrices.

Su éxito en el pequeño escenario de la Galería de Gath y Chaves decidió a Díaz de la Haza a trasladarse al Teatro Royal, donde inició una de las más importantes temporadas del teatro chileno. Víctor Domingo Silva, J. M. Rodríguez, René Hurtado Borne, Daniel de la Vega, Armando Mook, etc., estrenaron, entonces, sus primeras obras.

Aunque Díaz de la Haza no puso en escena sino un entremés de Silva, «Vida Cruel», pertenece realmente al grupo de autores que dió a conocer en Santiago, por los años 1913 y 1914.

Fué la compañía de Mariano Díaz de Mendoza, la que, efectivamente, inició la carrera dramática de V. D. Silva con la obra «Nuestras Víctimas».

Tuvo V. D. Silva gran predilección por el teatro, a pesar de que sus comedias no tienen más significación que la oportunidad de su estreno,

V. D. Silva, por la contextura misma de su temperamento, tiende hacia lo teatral, a los grandes frescos escénicos que son aplaudidos por el público, pero que en el fondo no tienen ni profundidad ni gran belleza literaria.

En la pieza que estrenó Díaz de Mendoza, es decir. «Nuestras víctimas», vemos las cualidades y los defectos del autor, no sólo en el teatro, sino en la novela y aún en la poesía, pero en el carácter mismo de esta retórica o de la métrica, huelen más a cosa sincera.

El asunto estaba ya explotado en las novelas chilenas de la época. Por Joaquín Edwards, entre otros.

En suma, el aristócrata que se casa con una mujer de baja clase o al contrario, esencia de la obra de V. D. Silva era tema habitual del teatro francés y de obras como «La loca de la casa» o «La de San Quintín» de Pérez Galdós.

Se advierte un mayor progreso técnico en su comedia «Como la ráfaga», a pesar de la visible influencia de las comedias de tipo simbólico del teatro francés.

Hay cierto atisbo del ambiente provinciano, pacato y cruel, sobre todo en la pintura de dos chismosos, una solterona y un parásito, Chávez, en mi concepto, muy reales y chilenos.

«La vorágine» es, hasta cierto punto, la realización dentro de un teatro simbólico, de «Como la ráfaga».

Técnicamente, la pieza es más ágil y de un mayor interés en la observación del medio y de los personajes. Si la heroína de su comedia anterior es una *ráfaga fatal* en la vida de un hombre, en un remanso de burgueses provincianos, *la vorágine* es la atracción de la vida lujosa en una familia de la clase media santiaguina y su desenlace trágico. Dos mujeres se tornan cortesanas y un hombre se suicida. Asunto que, en el fondo, recuerda la tesis de Barrios, *lo que niega la vida*, producto de piezas francesas y españolas que analizaban conflictos de las clases medias pobres y de las aristocracias corrompidas.

«Aguas muertas» y «Más allá del honor» no implican una

mejor interpretación de la vida chilena. Personajes antojadizos y temas sin mayor relieve. Se nota avance en el movimiento escénico, en la técnica teatral.

«Fuego en la montaña» es el intento de interpretación del indio, tan caro a la mayoría de los autores chilenos de teatro y a los novelistas y poetas. Mapuches desposeídos, inocentes e indefensos. Comerciantes ávidos y policía que los ayuda, pero toda esta invención retórica está vestida con versos fáciles y metáforas sonoras. Intima relación con la sensibilidad superficial del público.

Entre los autores que dió a conocer Díaz de la Haza figura René Hurtado Borne que representa en nuestro teatro un tipo de comedia a la manera francesa o española.

No hay mayor progreso en la observación de nuestra realidad, sea la urbana o la rural ni tampoco una visible habilidad de tipo técnico. Son piezas teatrales, pueden oírse, pero no dejan mayor rastro.

Así «El Asedio», comedia a la manera de Laveran o de Bernstein estrenada por Díaz de la Haza.

«Mal hombre» intenta una interpretación del sur de Chile. El escenario es un aserradero en la montaña. No podemos negar habilidad teatral al autor y sobre todo, la oportunidad de una escena que cierra un acto y deja caer el telón, pero la pieza recuerda en forma extraordinaria, argumentos de zarzuelas y de piezas españolas.

La muchacha seducida por un *mal hombre* que desaparece y cuando quiere rehacer su vida, se presenta inopinadamente el mal hombre y si no es por la intervención de un peón que lo mata, la niña y el *buen hombre* no habrían podido llegar a la felicidad.

«El fantasma», que se estrena en 1919, no es sino una comedia más y «Su lado flaco» una zarzuela sin música.

De mayor médula dramática es la comedia «La culpa bendita» que dió a conocer Alejandro Flores en 1929.

Es la época de los distingos psicológicos, de las especulaciones escénicas, de las frases intencionadas con vistas al símbolo. Tanto en el teatro francés como en el español, como en el de Hispano-América.

«La culpa bendita» es la justificación del adulterio de una mujer que se entrega a un plebeyo adinerado para salvar el buen nombre de su marido. La ráfaga alucinadora, la vorágine que no se puede resistir, el asedio a lo que niega la vida. Son los efectos y causas con que los autores de entonces tratan de convencer al público de la ligereza de las mujeres o de la falta de juicio de los hombres.

Es la época de la riqueza de Chile, de su mayor holgura económica y, por lo mismo, la vida social se aleja del tradicionalismo escueto de la colonia y se aproxima, en cambio, a la vida embrujadora de París,

He aquí el lazo de unión de hechos y de autores con la vida santiaguina anterior a la primera guerra europea.

Por esta misma época da a conocer Díaz de la Haza un entremés, titulado «La Estatua», firmado por Cariola y Frontaura.

Recordaban los dos apellidos, hechos una razón teatral, las frecuentes asociaciones de saineteros españoles, Perrín y Palacios, Paso y Abati y otros.

Era la corriente que se iniciaba en Chile para explotar temas semejantes de la vida santiaguina.

«Los de casa», pieza en un acto de los mismos autores, acusa mayor observación y sobre todo, dominio de la técnica teatral. Es particularmente típica la figura de un poeta del trópico, de paso por Chile que recita versos y embruja a las mujeres con su hablar cansino y sus ojos dormilones.

En «El primo Alegría» entrevemos la intención de pintar un carácter frecuente en la vida chilena, el hombre que nada toma en serio y resuelve, riéndose, todos sus problemas, favorables o desfavorables, pero, por desgracia recuerda sainetes es-

pañoles y sobre todo, el admirable drama de Rusiñol «Buena gente» que estrenó en Chile Tallaví,

Mayor calidad y mayor originalidad vemos en una comedia titulada «La hermana Clara».

Más adelante, la sociedad teatral se disuelve y Carlos Cariola escribe para Arturo Bührlé, ya muy conocido como actor cómico, su pieza «Hermanitos».

Es un drama excelente, por la gracia de su factura y por la veracidad de los caracteres. A pesar del drama amoroso y de la primitividad de las pasiones puestas en juego, una intuición de artista eleva la tragedia, la rivalidad de los dos hermanos que aman a la misma mujer y la muerte de uno de ellos, haciéndola profundamente real.

Creo a «Hermanitos» superior a «Entre gallos y media noche» por su realidad y por el equilibrio inteligente de su técnica.

El personaje central de la astracanada de Cariola, el huaso Ildefonso no es sino un Lucas Gómez, más acercado a la época actual y por lo mismo, más falso, pues la antítesis tan agudamente vista por Barros Grez y escenificada por Martínez Quevedo o por los actores que la representaron durante treinta años, no subsiste en esta época.

No obstante, la pieza ha tenido innumerables representaciones y el público vuelve a reír cada vez que acude a oírla y el milagro, más que del enredo y de los tipos estudiados por Cariola, es de los actores, un Bührlé, un Evaristo Lillo o un Barrenechea.

Díaz de la Haza revela, también, la intuición teatral de Daniel de la Vega hasta ese entonces poeta lírico y cronista liviano o ingenioso. Pero en Daniel de la Vega existía en latencia el instinto teatral. Sus mismos versos no son pura esencia lírica sino pequeños cuadros, apuntes escenográficos en que la emoción, más depende del conjunto que de las observaciones psicológicas del autor. En un sentido contrario, de la Vega es decorativo y externo como V. D. Silva.

«El bordado inconcluso» es típico. Recuerda el teatro falso y dulzón de Martínez Sierra y la melancolía romántica de los «Poemas de Provincia» de González Blanco. Rincón provinciano. La niña que borda frente a la ventana y el poeta que pasa. La suerte los separa, pero, al fin, se encuentran. La vida continúa su camino, es el bordado inconcluso.

Cromo algo convencional, pero teñido en lirismo, de apartes de versos sonoros y emotivos.

Las obras restantes de de la Vega no cambian esta orientación sentimental. Ya sea «Por el camino propio» o «Cielito» es el poeta lírico el que salva al dramaturgo,

Entre los autores estrenados por Díaz de la Haza, J. Manuel Rodríguez es el de los más significativos, en especial por la característica hondamente chilena de su breve producción dramática. Buen versificador, pero poeta superficial, cuentista con un espontáneo don de técnica y sobre todo, periodista criollo, conocedor del lenguaje huaso y de la psicología de nuestros campesinos. «Las aventuras de Usebio Olmos» serán siempre un extraordinario documento folklórico del campo chileno.

Díaz de la Haza estrenó en 1914 su comedia «La Nube», argumento poético algo falso que recuerda la intención que Blasco Ibáñez dió a su novela mallorquina «Los muertos mandan». La amada muerta, *la nube*, impedirá con su sombra el recuerdo del amor y que el sobreviviente pueda nuevamente amar.

Esta obra, algo lenta y de escaso valor teatral, es un producto literario, sentimentaloides, el de menos valía en el temperamento de Rodríguez.

En cambio, es un acierto pleno su pequeño drama «La silla vacía», por completo dentro de sus facultades, de su conocimiento del campo y de su psicología.

«La silla vacía» fué estrenada por la compañía Bágüena-Bührle, encarnación chilena de Muñoz y Díaz de la Haza. El público oyó silenciosamente ese drama elemental, todo él desarrollado en el pequeño comedor de la casa campesina, donde

la silla vacía espera a su dueña, la hija fugada de la casa en un momento aciago. Algo de vieja tradición hispánica y de la simplicidad de la vida patriarcal de los campos de Chile. Es probable que la idea de la comedia tenga su origen en el soneto de E. Carriego «La silla que ahora nadie ocupa».

Entre sus papeles se hallaron tres comedias que no se han estrenado ni han sido publicadas.

Yáñez Silva, que las conoce, elogia especialmente una, titulada «El zapatero de enfrente» que tiene gracia, movilidad teatral, y observaciones exactas del lenguaje y de la vida de arrabal.

Armando Moock y su obra teatral.—Díaz de la Haza fué, igualmente el que dió a conocer a Armando Moock, autor que tuvo una extraordinaria nombradía y difusión en España y en América del Sur.

«Isabel Sandoval, modas» inicia la prolongada y fecunda labor dramática de Moock. Y en ella, están ya latentes las cualidades y las fallas que tendrá toda su obra en adelante.

Ni por el asunto, ni por la pintura del ambiente o el relieve de los personajes es notable «Isabel Sandoval, modas», ni lo son las restantes comedias de su teatro: pero hay algo, una cierta espontaneidad para dialogar y rematar los actos, en una palabra, una extraordinaria maestría técnica que constituirá toda la fuerza de sus piezas futuras.

«Isabel Sandoval, modas» trata de pintar a la clase media pobre, como lo intentaron Barrios y V. D. Silva, pero Moock, menos conocedor del medio santiaguino, no hace sino chilenizar la novela «Cabeza de familia» de Alfonso Daudet, más o menos coincidente con la propia vida del autor.

El choque del temperamento de Moock, europeo puro, con un ambiente criollo que no le merece sino críticas y sólo a ratos recuerdos amables, será el resorte dramático de sus comedias y dramas.

«Querer vivir», estrenado por Paco Ares es un dramón sin mayor importancia humana y sin ninguna cualidad sobresaliente en su técnica. Se advierte el influjo del naturalismo, de los temas truculentos y desafortunados, un deseo elemental de atraerse al público, mediante palabras gruesas y audacias de mal gusto.

«Pueblecito» constituye un acierto innegable, a pesar de las reminiscencias demasiado vivas de «Genio alegre» y de «Puebla de las mujeres» de los Alvarez Quintero. Eso sí, aplicadas con bastante buen sentido al medio ambiente criollo.

Como a la mayoría de las obras típicas chilenas, sobre todo en este siglo, los actores tienen una sustancial importancia en el éxito de la representación. Sin ellos, sería imposible acertar dignamente con el color local y con el lenguaje de los héroes y de las heroínas nativas.

En «Pueblecito», Bührlé creó un alcalde de aldea, hecho de efectiva calidad chilena y Báguena un sacristán, hipocritón y cazurro de extraordinario carácter.

Moock no perseveró, por el momento, en este teatro costumbrista, aldeano o de clase media que su temperamento realista, de limitadas perspectivas, observaba bien. Fué hacia el teatro universal, a pintar héroes y heroínas cosmopolitas, abandonando el ambiente que conocía por el de Buenos Aires, que nunca llegó a penetrar a fondo.

De las numerosas comedias y dramas de Moock sólo pervivirán las que pintan costumbres populares y de clases medias, es decir; las que emparentan con «Isabel Sandoval, modas» y con «Pueblecito».

«Mundial Pantomín» es una serie de cuadros de mal gusto, de caracteres trancos escritos en una lengua altisonante y hueca. Es un fracaso teatral. Tiene su modelo muy cerca en «Los intereses creados» y en todas las obras que buscan símbolos y analogías en el viejo teatro de máscaras,

«Misericordia» es más auténtico y de una técnica menos barroca, pero recuerda a Rusiñol y al propio Soto Aguilar.

En «La serpiente», que ha sido siempre un éxito teatral de Moock, culmina lo que yo no trepido en llamar su genio técnico y su admirable talento de asimilación que, en muchos conceptos, hace recordar el de Sardou por el juego escénico y por la viveza del diálogo, pero la falla estriba en la carencia de calidad humana de los personajes y del asunto, en el artificio de teatro que se desvanece y olvida, apenas cayó el telón en el último acto.

«El castigo de amar» no es menos falsa. Comedia de tipo francés, Bernstein o Bataille, de diálogo difícil, con pretensiones de alta psicología y sin ningún interés real.

Su comedia «Cascabel... Cascabelito» nos revela un Moock agilísimo, lleno de aciertos cómicos, dos actos, hechos como por juego y donde el autor despliega todos los recursos de su mecánica teatral.

«Del brazo y por la calle» es igualmente un alarde técnico, algo sentimental y escéptico, cuya cualidad más sobresaliente consiste en hacer caber esos diálogos vulgares entre un atardecer, una noche y una mañana, como en «El alba, el día y la noche» de Darío Nicodemi.

Y nos resta, para concluir este breve análisis de la obra de Moock, hablar de sus tres obras principales: «Mocosita», «M. Ferdinand Pontac» y «Rigoberto».

«Mocosita», cuya raíz está en la clase media chilena fué, pudiera decirse, argentinizada por Moock,

El asunto mismo tiene relación con «Isabel Sandoval, modas» y con «Pueblecito», es casi la vida misma del autor, puesta en escena. A pesar de que recuerda «El nido ajeno» de Benavente, «Mocosita» tiene emoción auténtica y es una sublimación, en mi concepto, de experiencias personales del autor.

En «Rigoberto» vuelve Moock al tema que debió ahondar

y constituir la fuerza creadora de su tecnicismo teatral que, desgraciadamente, no logró cuajarse nunca en una obra maestra.

Como de costumbre, en esta obra, es la familia en lucha con el espíritu superior de un joven incomprensido. Rasgos sentimentales y cómicos, escenas rápidas y eficaces. Moock, a pesar de todo, no cae en la astracanada, en el sainete falso. Siempre se detiene a tiempo. Lo salva su innato instinto de raza.

«M. Ferdinand Pontac» es, quizá, el más alto acierto teatral de Moock. A la construcción escénica se une esta vez la observación real. Coincide con la tragedia auténtica o literaria de su vida. La familia de Moock, burguesía media francesa, lo esperaba todo del único hombre del hogar. Moock no fué nunca sistemático; por consiguiente, un mal alumno, distraído, torpe; pero, en cambio, había en él un germen creador que tropezaba con deficiencias de gracia y de verdadera cultura. Su genio no logró dominar estas fallas ingénitas.

«M. Ferdinand Pontac», en el fondo, es la proyección de Moock en un héroe de teatro. El viejo francés, casado con una mujer de buena clase, es, igualmente, un incomprensido, como Moock.

«Casimiro Vico, primer actor», teatralización de la experiencia que Moock tenía de los actores, fuera de la escena, es una comedia emocionante y en mi concepto coincide con el oculto móvil de todas sus obras teatrales.

Dice Moock, en la obra, que la vida del cómico «es el calvario de todos aquellos que tienen un cerebro que no obedece a lo que siente el corazón».

Este Vico, como aquel Rigoberto y como ese Ferdinand Pontac son, simbólicamente, el drama de Armando Moock, hombre, artista y funcionario público.

(Continuará)