

EN mis recuerdos, la primera artista amiga que surge es Concepción Olona, que fue, durante mucho tiempo, la primera actriz de Miguel Muñoz. Hacían una pareja muy armoniosa, ya fuese porque la envidia no existía entre ellos, o porque sus temperamentos en escena se conjugaban muy bien. Ella era una mujer no muy alta, pero bien proporcionada. Su marido era el galán joven de la compañía, Fernando Venegas, flacucho, miope, de anteojos, que vestía, en las obras, con elegancia, aunque afectada. Tenía un no sé qué, muy visible en las obras francesas, sobre todo en *El adversario*, de Capus, y, particularmente, en *El ladrón*, de Bernstein, sin olvidar una versión de bastante calidad de *La dama de las camelias*.

La Olona era una mujer guapa, blanca, de tez de porcelana, y solía usar unos escotes muy atrevidos, sin duda para ostentar su hermosa piel. En la vida diaria tenía un modo de mirar con los ojos entrecerrados, como de miope. Era

coqueta, sabía tentar, y aquellos ojos, un poquito salidos de las órbitas, tomaban, en ciertos momentos, expresiones sugerentes con respecto a quien la acompañaba a su camarín, en los entreactos o bien terminada la función. Se acercaba a uno, mucho, como para verlo bien, y también como para dejarse ver bien. En su cuartito, con aquel silencio, la seducción de ella era enorme.

Era muy atrevida para la réplica, cuando no estaba el interlocutor de acuerdo con la bondad de la obra que ella acababa de representar, atrevimiento que dejaba desorientados a los que no eran gentes de teatro. Ya ella lo decía, con cierta petulancia y orgullo:

—Me gusta dejar clavados como mariposas en mi camarín a ciertos hombres impertinentes.

Pero la impertinente era ella... con los hombres que iban a su cuarto y le llevaban sólo felicitaciones por su actuación.

Jamás olvidaré yo una escena con Concha, a propósito del debut en Chile de Rosario Pino, en el Municipal, una noche de primavera del año 1910, cuando la gran actriz española vino con Emilio Thuillier. La Pino se había iniciado en nuestro primer teatro con la obra frívola de Sardou *Divorciémonos*, que Concha Olana había reprisado no hacía mucho en el Novedades,

si no me equivoco. Llegué, como de costumbre, a saludarla aquella tarde, la posterior al estreno de la Pino. Concha se acababa de cambiar de ropa para la obra que estaba representando. La saludé, me senté, y ella ardía en deseos de preguntarme mi opinión sobre el debut de la Pino, porque no había tenido tiempo de leer el *Ilustrado*. Yo, con picardía, retrasaba el momento del juicio, hasta que ella, no pudiendo reprimir más su curiosidad, me preguntó:

—¿Qué tal el debut de la Rosario?

Tenía un abanico en las manos, de varilla-je de nácar, y se daba con él en uno de los muslos. Yo repliqué, un tanto indiscreto:

—Jamás había visto *Divorciémonos* interpretado en esa forma maravillosa como se lo vi anoche a la Pino.

Dicho esto, veo que me lanza con violencia el abanico a la cara, el cual rebota en un espejo y se quiebran varias varillas.

—Concha, ¿qué le pasa?

Larga pausa. Vi que sus ojos se humedecieron, y dijo:

—Usted, menos que nadie, debía haberme dicho esto... Me ha dolido mucho... Ha sido usted indiscreto... Recuerde que una noche, en este camarín, tuvimos una charla muy linda e íntima. Usted parece que se ha olvidado de ella...

No le dije nada, y me fui. Esa mujer, siendo yo muy joven, me halagó, porque no habiendo existido nada entre ella y yo, supo tener el talento necesario para sugerir al mundo que algo había sucedido, y esto, en el mundo del teatro, es una suerte de consagración. Que yo había aplaudido mucho a Rosario en el periódico. Bien. Que yo había dicho que era el mejor *Divorciémonos* que había visto. Bien. Pero decirlo a la amiga que se creía con ciertos derechos en el resguardo del amor propio, eso no estaba bien.

Desde ese momento el lazo de amistad entre Concha y yo se cortó.

Miguel Muñoz ha sido el actor más dúctil que yo haya acaso conocido. Todo lo hacía bien. Me convenció de esto cuando le vi representar el Segismundo Caín de la comedia de los Alvarez Quintero *Las de Caín*. Tipo cómico, asainetado, tan ajeno a los otros tipos dramáticos que él encarnaba: Juan Gabriel Borkman, por ejemplo. Y, sin embargo, aquel viejo macuco definitivamente trazado por los Alvarez Quintero estaba grandioso en la interpretación de Muñoz.

Frecuentó los escenarios santiaguinos desde 1906 hasta, aproximadamente, 1913, época en que regresó a España.

Thuillier había estrenado el *Juan José*, de

Dicenta, pero, al mismo tiempo, la daba Muñoz en otro teatro, para dar más expansión a la maravillosa obra costumbrista social. Se establecieron comparaciones entre ambos. La conclusión fue que Muñoz hacía mejor el primer acto y Thuillier los dos siguientes.

Yo no había visto el *Juan José* por Thuillier, uno de los más grandes éxitos de España de ese tiempo, junto a *Tierra baja*, de Guimerá, y, años después, en 1915, *La malquerida*, ese formidable toro que Benavente le brindó a la Guerrero cuando autor y actriz se pusieron bien.

Estando Thuillier en la compañía de la Guerrero, en 1924, cuando la actriz estrenó en el Teatro Victoria nuestro, como yo tuviera cierta amistad con el gran galán español, éste me dijo que para su beneficio iba a dedicarme el *Juan José*, que yo no conocía en su interpretación.

Esto me honró sobremanera, pues Thuillier ha sido uno de los mejores galanes que ha tenido Europa. Le vi, cuando ya era actor de carácter, tras la encarnación de una serie de héroes de las obras de Benavente y de los Alvarez Quintero, hacer un cura protestante, en *Los chatos*, de Muñoz Seca, durante una temporada de la Guerrero, con sobriedad y justeza admirables.

Llegó la noche del *Juan José* de Thuillier. Me costaba pensar que un actor tan señorito y tan guapo pudiera meterse en la piel del albañil que era Juan José.

Se levanta el telón. Aparece Thuillier con la blusa del albañil, dice las primeras palabras y me convence. Bueno, veremos cómo se porta este guapo en el final del primer acto, momento eminente de Muñoz. Llega el instante: era excelente, magnífico.

Pero yo no sabía lo que me esperaba en ese "telón corto", cuando le es entregada la carta en que un amigo le habla de la querida. Me acomodé en mi palco, mis ojos parecieron traspasar a los cómicos. Se le entrega a él la carta, y le es leída por el compañero encarcelado. Se queda solo y dice aquel monólogo que tiene como fondo: "Rosa vive con Paco"... "Rosa vive con Paco..." Y ese hombre no sabe leer..., y ese pobre atormentado no sabe dónde está esa frase para tragársela, para comérsela... "Rosa vive con Paco..." Y la busca entre esas letras que se enroscan en su corazón como serpientes venenosas... "Rosa vive con Paco..." Sentí un calofrío por mi espalda. Sentí la fuerza de la realidad, espiritualizada por el arte, en forma subyugante. Aquello era nuevo para mí. Ese momento era tan grande como

los más intensos momentos de mi vida de teatro, del de España, de Francia, de Italia.

Llegué al camarín del actor, que, en aquella noche de verano, ardía. Emilio Thuillier se secaba el sudor, sonriente, alegre, sin cansancio, juvenil, como si tuviera los veinticinco o los treinta años de cuando estrenó aquella obra para lograr un trabajo que, por su calidad y valor pasional, jamás se verá en los escenarios españoles ni americanos.

Me contó, mientras se refrescaba con agua de Colonia, que *Juan José* tenía dos guardias, al final, que venían a llevarse preso al albañil, después de haber apuñalado a Rosa. Emilio, con excelente buen gusto, la había suprimido como escena en los ensayos.

Aquel calofrío que me causó Emilio Thuillier está presente en mí, cuando lo veo, de más de cincuenta años, entusiasmado a un público ya un tanto alejado de ese género de comienzos de siglo.

Miguel Muñoz ha sido el cómico a quien más se debe en materia de extensión cultural en Sudamérica, en lo que respecta al teatro. Dio a conocer acá gran parte del teatro francés contemporáneo, en particular a Capus, a Bernstein, a Lavedan, y del español a casi todo Benavente, los Alvarez Quintero, lo logrado como quintaesencia del teatro clásico español:

Lope, Calderón, sin desdeñar a los autores nacionales.

El estrenó aquí *Los intereses creados*, en el Teatro Santiago, allá por 1908, y en la misma temporada, *Canción de cuna*, de Martínez Sierra. Tenía curiosidad intelectual, porque buscaba siempre algo de gran valor para dar a su público. Así fue como debidamente conocido debutó en el Teatro Royal (hoy Miami), con la comedia de discreto intitulada *Las personas decentes*, de Enrique Gaspar, un autor a quien nadie hasta entonces había oído nombrar y que era, en realidad, un gran autor, que se adelantaría algunos años a los discreteos que más tarde nos harían oír Benavente y Linares Rivas.

Era poco verboso, callado y serio. Andaba siempre solo. En contadas ocasiones le vi acompañado, y no le conocí amigos íntimos, ni aun entre los artistas. Solía, de tiempo en tiempo, contar alguna anécdota de teatro madrileño, pero estas ocasiones eran contadísimas. Solía también, muy a lo lejos, hacer alguna broma a su primera actriz, pero nunca se supo qué pensaba de ella como mujer.

Muñoz era casado cuando estuvo en Chile por dos veces. Su esposa era una actriz bajita, algo gorda, cuyo nombre no recuerdo; era, entonces, primera actriz, y Concepción Olona ha-

cía los papeles de dama joven. La señora era terriblemente satírica, y yo procuraba mantenerme distanciado de ella, porque inevitablemente decía a todo el mundo algo punzante, y lo más curioso es que lo decía con cierta razón, con ese sentido malicioso que da la vida de escenario.

Muñoz gustaba, de entre los autores extranjeros, de Henri Bernstein. Y tenía buenas razones, porque ese autor que se consagró de golpe en París tuvo siempre una modalidad directa y eficiente de diálogo, que seducía por su simplicidad, su atrevimiento y un algo particular, que emanaba desde su temperamento, dominador y vibrante. El París de la burguesía rica se vio sorprendido y agradado porque ya tenía su autor. Cuando Colette vio ensayar su primera obra, llegó como loca al *Gil Blas* y anunció que había visto una obra de un autor que, de golpe, iba a imponerse en París y en el mundo. ¡Cuánta razón tuvo la escritora al decir esto! Como mecanismo teatral, como seguridad en el efecto, Bernstein venía a continuación de Sardou, con su época auestas, pero con dones muy parecidos a los del autor de *Fedora*. Sardou tuvo a Sarah Bernhardt como intérprete eminente, cuyo temperamento neurótico se avenía tan bien con algunos caracteres de su obra. Bernstein tuvo a Guitry, entre

los hombres, y a la Réjane, invencible en los temperamentos fogosos, entre las mujeres.

A mí me seducía Bernstein. Cuando vi *El ladrón* y *La ráfaga* a la compañía de Muñoz, en el Teatro Santiago, pasé dos noches pegado a la butaca, con apasionado interés. En ese tiempo no se conocía en Chile esa modalidad de hacer teatro, esa forma nerviosa, ese estilo de lo absolutamente necesario y, sin embargo, de una elegancia parisiense, refinada; personajes ásperos, cuya pasión particular encendía la sala hasta el frenesí, haciendo partícipe del renovado fervor a los espectadores.

Recuerdo un detalle íntimo, a propósito del estreno de estas obras en Santiago, como también de *El adversario*, de Capus, y fue que Miguel Muñoz lució en escena un smoking color habano, impecable, muy atrevido y nuevo, el cual había sido confeccionado en la sastrería de Bouziges (cortado por M. Bouziges en persona), cuando esta casa quedaba a la entrada del Portal Fernández Concha con Ahumada, donde el viejo Vigil se mandaba confeccionar aquellos maravillosos chalecos de fantasía.

Cuando llegó al Municipal Rosario Pino, acompañada de Emilio Thuillier, ya Miguel Muñoz había cultivado muy bien, entre nosotros, el terreno teatral. María Guerrero había debutado en el Municipal, en 1908, con *La niña bo-*

ba, de Tirso de Molina. No sé por qué yo le vi en esa temporada una sola obra a la Guerrero: *María Victoria*, de Linares Rivas, en la que la actriz, tirando ya a gorda, sacaba un traje amarillo, que le sentaba muy bien a su color moreno. No me pareció nada del otro mundo —como se dice en criollo—, porque a doña María había que verla representando papeles de reina, para cuya ejecución había nacido o estaba conformada. Hacía muy bien las comedias, porque esa actriz ha sido acaso técnicamente la más completa con que ha contado el teatro español, pero se la juzgaba eminente en reinas del teatro clásico.

Doña María admiraba, se imponía, pero no lograba emocionar. Nunca le vi una obra en la que me conmoviese realmente, y le vi tantas. Pero sí le admiré labores muy completas en lo clásico, en las que imponía su figura vigorosa y, sobre todo, su voz, de entonación y timbre para dominar multitudes.

Para admirarla en todas sus fases había que verla en *La malquerida*, y, en particular, en el segundo acto.

Yo no fui íntimo amigo de la Guerrero (hablo en el sentido social de la palabra) ni de su marido, Fernando Díaz de Mendoza. Traté a ambos con poca frecuencia. Las conversacio-

nes más largas las tuvimos cuando íbamos a esperarlos a Los Andes, en dos o tres temporadas. En una ocasión, mientras viajábamos a Santiago, la actriz recordó a Echegaray. Me expresó la de injusticias que se habían cometido con él. Me contó que cuando estrenaba el novelista Pérez Galdós se le ponía de modelo al autor de *El gran galeoto*. Sin embargo, la misma obra que servía para mortificar a Echegaray había sido organizada por éste para que fuese llevada a escena de manera adecuada.

A mi juicio, tenían los esposos Mendoza-Guerrero una especie de amabilidad desconfiada, la misma que yo observé en los Alvarez Quintero, cuando les conocí en Madrid, en 1930, a raíz del estreno de la comedia de ellos, *Doña hormiga*, en el Teatro Lara, presentado a ellos por Concha Catala, primera actriz de esa sala, a quien yo había conocido en Chile, en la compañía de Balaguer, con la que tuve la suerte de estrenar mi comedia *Humo dorado*, primer éxito seguro mío en obras de cierta envergadura.

La Guerrero era así: usaba de la afabilidad en forma rutinaria. Por otra parte, en mi caso, era imposible un entendimiento profundo, porque yo, como crítico, no me entregaba a ellos ni a nadie, sino que siempre conservaba cierta independencia, que dejaba una hermosa

libertad a mis críticas. Los Mendoza-Guerrero estaban acostumbrados a un homenaje absoluto. Nadie les había hecho una apreciación justa, sino cosas extremas.

La crítica madrileña juzgaba un poco en el aire, por causa de su asistencia poco continuada a los estrenos. Veían las obras en los ensayos, a pedazos; las conocían por referencias. Esto me lo dijo Marquina, en una de las visitas que hizo a Chile, a propósito de la exactitud con que llegaba yo al teatro:

—Yo le admiro a usted por su disciplina. Llega al teatro antes de levantarse el telón, y se va después que ha caído. No pasa así en Madrid, donde muchas veces se juzga por referencias.

¡Qué cantidad de muchachas bonitas venían en los elencos de la Guerrero! Era un lujo de personal, sobre todo el que trajo en 1916, cuando estrenó, en traducción, una obra inglesa, *La túnica amarilla*. Recuerdo muy bien a tres muchachas interesantísimas: la Ladrón de Guevara, la María Hermosa, la Carbonell. También a la Bárcena, que fue la que estrenó en Chile la dama joven de *La malquerida*; la Acacia, que ella había *creado*, como dicen los franceses.

Una de las actrices de comedia que más

impresión me hicieron, cuando yo empezaba a ejercer la crítica en forma asidua, fue Rosario Pino, que, como ya he dicho, vino con Thuillier, en 1910. Esa mujer hacía a la perfección el trabajo frívolo de comedias. Ojos azules en color semitrigueño. Elegante. Jacinto Benavente, aludiendo al abundante repertorio francés que la actriz estrenaba, en el Teatro La Comedia, con Tirso-Escudero, decía intencionadamente, aludiendo a los amores, según circulaba, del empresario y la actriz, a propósito de una pregunta sobre la salud de ella:

—Yo creo que Rosario Pino está *tírsica*.

La Pino, en realidad, representó muchas obras y contribuyó a darme una disciplina de crítico. Yo creo que a propósito de ella empecé a escribir mis mejores crónicas. Discipliné no sólo mi agilidad para entregar a tiempo las crónicas, a la una y media de la madrugada, sino un derecho a decir lo que se tiene que decir, sin miedo. Las funciones de ese tiempo terminaban alrededor de la una de la mañana, porque los entreactos eran muy largos. Demoraba siete minutos desde el Municipal al *Ilustrado*. Subía corriendo, me metía las escaleras en el bolsillo y entraba a un cuartucho que tenía en comunidad con Alfonso Gumucio. Cogía la máquina y, a la luz del gas, hilvanaba aquellas crónicas. No las improvisaba, pues alcanzaba a

pensarlas durante el trayecto, además de esas reflexiones que uno se va haciendo entre acto y acto. Eran extensas, detallistas, y fue entonces cuando me propuse que nada debía ser dicho sin apoyarlo en razones, tanto en elogios como en censuras. El público se acostumbró a esta manera honrada de enjuiciar, porque las cosas las veía claras.

Una de esas noches Misael Correa me hizo llamar y me dijo :

—Firme todas las críticas que haga, porque he sabido que, cuando van sin firma, alguien cobra el dinero por la propaganda.

Se me ocurre preguntarme ahora, pasada tanta agua bajo el puente, ¿qué fue lo mejor que vi en cuanto a interpretación de la Pino? Todo era bueno. Pero ¿qué es lo que más me había impresionado? Una interpretación, al parecer humilde, un personaje de pueblo, una muchacha que pasa inadvertida para el mundo. Y ésta fue aquella Pepita Reyes de la comedia de los Álvarez Quintero que lleva el mismo título.

Hizo muchas obras de los hermanos Álvarez Quintero, y recuerdo que celebró un beneficio con una comedia francesa, *Madame Flirt*, en la que salía elegantísima. Como siempre era muy elegante, decía de la Guerrero una frase cruel, de juicio exagerado :

—María Guerrero parece vestirse con frrros de muebles de salón. . .

Doña María no tuvo el hábito de la elección de telas para su trabajo, como la tuvo, en París, aquella actriz elegantísima, la Bertet.

Pasado un año, si no me equivoco, vino al Municipal, a fines de año, otra actriz del género de comedia elegante, morena e interesantísima, llamada Mercedes Pérez de Vargas, que, como dejo dicho, era amiga de Escudero. No superaba a la Pino, su maestra, pero actuaba bien, con menos convencimiento, pero armónicamente.

Venía como galán de esta actriz un joven que se llamaba Manolo González, actor correcto pero frío, y yo se lo dije en alguna de mis crónicas. Cuando fui a Madrid, en 1930, le vi actuar en el Teatro Lara, ya como primer actor. Aquel galán frío era, en su nueva cuerda, una verdadera eminencia de la comedia. Así como le había dicho lo anterior, entré a su camarín y le dije lo que me parecía en esos momentos, en que representaba *Doña hormiga*. Pasados algunos años, hizo una creación en la obra *Manos de plata*, de un tipo de ladrón elegante.

Transcurrido mucho tiempo, hay galanes que continúan siendo galanes. Les resulta casi

imposible el paso a primer actor. Entre nosotros hay uno de estos galanes, Alejandro Flores. Tendrá sesenta años y seguirá haciendo el amor en escena, como Le Bargy, a quien vi el galán de *El marqués de Priola*, de Lavedan, cuando tenía más de setenta.