



Germán Luco Cruchaga, un dramaturgo inconcluso¹

OSVALDO OBREGÓN
Université de Franche-Comté
Besançon, Francia

Germán Luco Cruchaga fue un hombre inestable e inconformista por excelencia. Ello se revela en sus escritos y dibujos, pero también en la multiplicidad de oficios que desempeñó y en sus continuos cambios de residencia. Fue sucesivamente burócrata, dibujante, periodista, agricultor, escritor, comerciante, aventurero. Vivió en Santiago (donde nació en 1894), en Arica, Buenos Aires, Concepción, Quitratúe, Valdivia, Viña del Mar... Dos oficios perduraron en él: periodista y escritor. Escribió miles de crónicas, editoriales, artículos... entre los años 1916 y 1936 (fecha de su muerte prematura), aparte de firmar cientos de dibujos y caricaturas. Esporádicamente se dio el tiempo para escribir algunas obras dramáticas, una novela y una veintena de cuentos.

La obra de Germán Luco, considerada en su totalidad, responde a dos vertientes según el ambiente elegido para sus creaciones: una vertiente de obras rurales y otra de obras urbanas, con una gran diferencia entre ambas en cuanto a los temas, personajes, tratamiento y propósitos. Al primer grupo, el más interesante, pertenecen: **La viuda de Apablaza**,

Bailahuén (obras dramáticas), **Garabito** (novela inédita) y los cuentos **El zarco** y **El último veterano**. Forman parte del segundo grupo: **Amo y Señor**, **Siempre querida** (obras dramáticas) y una docena de cuentos, algunos de carácter costumbrista, otros de índole satírica. Quedan aún otros relatos de más difícil clasificación.

A cada grupo le corresponden características comunes, determinadas en gran parte por el ambiente, que obliga a un tratamiento distinto de personajes y lenguaje. El campo y la ciudad son presentados de manera antitética en muchas de sus obras, en que el campo está concebido como lo bueno, lo auténtico, lo espontáneo, en tanto que la ciudad es identificada con lo malo, lo falso, lo convencional. En el marco de la literatura criollista o mundonovista es frecuente encontrar esta oposición temática entre *campo* y *ciudad*. A continuación, algunas breves notas biográficas (y en ningún caso un análisis textual) en torno a la creación de sus escasas obras dramáticas: **Amo y Señor**, **La Viuda de Apablaza** y **Bailahuén**.

1. Con algunos mínimos retoques, este artículo, solicitado por Apuntes, forma parte de mi Memoria de Prueba para optar al título de Profesor de Estado en la asignatura de Castellano, titulada: **Germán Luco Cruchaga: vida y obra** (141 p.), Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Santiago, 1962. Este primer trabajo de investigación lo comencé bajo la dirección del Prof. Julio Durán Cerda, pero al partir éste a USA lo terminé con el Prof. Cedomil Goic. La revista literaria de las Escuelas Universitarias de La Frontera de la Universidad Católica en Temuco, publicó un extenso fragmento de la 2ª parte con el título: **Producción dramática de Germán Luco Cruchaga. Análisis e interpretación** (Stylo Año VI, N° 10, 1970, pp.89-111). El estudio sobre Garabito y los cuentos de Luco, así como toda la 1ª parte dedicada a su vida, quedaron inéditos hasta ahora. La nueva versión escénica de **La Viuda de Apablaza** a cargo del Teatro de la Universidad Católica ha actualizado este pre-histórico trabajo.

ESTRENO DE **AMO Y SEÑOR**
 POR EVARISTO LILLO

Mientras Germán Luco reside en Concepción, como Director del diario La Patria, casado ya con la penquista Marta Vargas, recibe con sorpresa la noticia de la elección de su obra **Amo y Señor** (escrita en 1921) por la Compañía Evaristo Lillo para ser estrenada como apertura de la temporada teatral santiaguina. Rechazada primero por Armando Mook, censor de la Compañía Báguena-Bührle, por considerarla irrepresentable por su crudeza, Luco se la leyó a Evaristo Lillo durante una gira a Concepción en 1924, punto de partida del estreno anunciado. Resulta desconcertante comprobar hasta qué punto estuvieron ligadas las vidas de Luco y Lillo, hasta la muerte de ambos en un lapso de 24 horas, el 2 y el 3 de junio de 1936, respectivamente. Las dos únicas obras dramáticas estrenadas en vida de Luco lo fueron por la Compañía de Evaristo Lillo, que interpretó los personajes protagónicos masculinos y que lo alentó siempre a escribir.

Desde sus comienzos, Lillo había luchado por la causa del teatro chileno, que durante los años 1918, 1919 y 1920 parecía haberse cimentado sobre base sólida. Hasta entonces los autores chilenos que proveían la escena eran: René Hurtado Borne, Armando Mook, N. Yáñez Silva, Carlos Cariola y Rafael Frontaura. La temporada de 1920 consagró definitivamente a Antonio Acevedo Hernández, que estrenó **Por el atajo**. Antes se había estrenado su comedia **Almas perdidas**, pero era muy discutido como autor. También se estrenó **El pouco** de Lautaro García. Habían dejado de estrenar: Eduardo Barrios, Díaz Meza, Orrego Barros y Víctor Domingo Silva.

Formando parte de este rebrote del teatro nacional surge la obra de Germán Luco, estrenada el 18 de febrero de 1926. Dos semanas antes del estreno, Luco viajó a Santiago para ver los ensayos. En una entrevista declaró: *No me quedaré al estreno. Tengo mucha fe en Lillo y es preferible que el público se ilusione con el autor ausente, antes de caer en la vulgaridad de saberlo venido desde lejos a recibir cuatro palmadas de elogio..., que pueden convertirse fácilmente en una silbatina de Amo y Señor mio.*² El reparto del estreno fue el siguiente: On Sepúlveda (Evaristo Lillo), Matilde (Andrea Ferrer), Elvira (Luisa Otero), Doña Adela (Palmira Fernández), Romelia (María Quezada), Polito (Leoncio Aguirrebeña), Barrenechea (Jorge Sallorenzo), con escenografía de Pedro Durán. La segunda obra estrenada por Lillo el 19 de febrero de 1926 fue **Huelgomanía** de Acevedo Hernández (4 actos).

La crítica especializada fue unánime en valorar la obra de Luco. Si bien contenía fallas estructurales y otras imperfecciones propias de un primer ensayo dramático, demostraba poseer extraordinarias condiciones de dramaturgo: por la fuerza del conflicto, por la riqueza y concisión del diálogo, por la acertada construcción de los personajes centrales. Se le reconoció su innegable *teatralidad* y una profunda intuición

del problema de tablas. Un aspecto interesante de la crítica general es aquel que señala en **Amo y Señor** una obra de una tesis demasiado avanzada para la época, por la crudeza y desenfado de las situaciones que se plantean. Extractamos, como ilustración, algunos párrafos de la crítica realizada por Nathanael Yáñez Silva con motivo del estreno:



Autorretrato de Germán Luco Cruchaga.

2. Anónimo: **Una charla con el Director de La Patria de Concepción**, Las Últimas Noticias, 6 de febrero de 1926.

Durante mi larga vida de teatro, yo no recuerdo en realidad un éxito de una primera obra de un autor, dentro del teatro chileno, que en el término de tres actos y con un asunto tan atrevido como el planteado por el señor Luco Cruchaga, se haya conseguido un éxito tan franco como el que hemos presenciado anoche. Es de advertir que esta comedia está escrita hace ya 5 años y que el autor la había dado a conocer a otra compañía que no llegó a representarla, no sabemos por qué causa. Se perfila en el señor Luco Cruchaga un futuro buen autor dramático, de fibra, de nervio, vivo de ingenio, valiente para exponer, no ajeno de conocimiento de ciertas prácticas profesionales del oficio; malicioso en ocasiones para sacar partido de una escena que se presentó de improvisado en el calor de la improvisación, en la obra de redacción de una comedia; los recursos que se guardan como oro cuando ya se sabe hacer, y que son muchas veces los salvadores cuando flaquea la imaginación o el espíritu se fatiga de crear o de cazar ideas.³

Después de la temporada en la capital, la obra fue representada en el Teatro Victoria de Valparaíso, en Temuco, en Tocopilla y otras ciudades. Tan irrefutable fue el éxito de la obra que hubo intención de adaptarla al cine. Con fecha 6 de abril de 1926 se firmó un convenio mediante el cual Germán Luco vendía en \$ 5000 los derechos de la obra al señor Federico Berk para ser filmada, sin participación en las utilidades. Nunca se llegó a filmar e ignoramos las razones de ello.

LA FRONTERA Y LA VIUDA DE APABLAZA

El descubrimiento de un cuantioso desfalco en la Tercera Zona de Ferrocarriles con asiento en Concepción y la participación periodística de Germán Luco, quien puso en tela de juicio al Director Enrique Letelier, determinó su renuncia al

diario La Patria y su consiguiente cesantía. En esas precarias condiciones aceptó irse como administrador del fundo de su suegro (notario de Concepción), ubicado cerca de Quitratúe, pequeño pueblo de la provincia de Cautín. Su integridad moral, su valentía para denunciar el bullado desfalco, aun a costa de su propio cargo, hacen pensar que su seudónimo de Arminiv, que significa en latín Caballero de Hierro, nunca fue desmentido.

Durante su estancia en el campo, generalmente leía hasta muy tarde en cama, desde la cual impartía las



Brisolia Herrera y Mario Lorca, en *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga. Dirección de Pedro de la Barra. Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), 1956.

desconcertantes órdenes del día al no menos desconcertado y único inquilino. Periódicamente enviaba al Correo de Valdivia artículos de variada índole, con el criollísimo seudónimo de Zacarías Quitratúe.

Germán Luco fue, obviamente, un pésimo agricultor y trabó contacto con La Frontera desde su particular perspectiva de creador. Le impresionaron

3. N. Yáñez Silva: *Teatros*, Las Últimas Noticias, 19 de febrero de 1926.

profundamente la tierra, su habitante y su lenguaje. El mundo rural se le reveló con toda su simple y primitiva riqueza. Supo estimar sus valores al confrontarlos a los de la vida urbana, que él conocía de sobra: aquéllos eran su contrapartida, su antítesis. Su última desafortunada experiencia en el mundo social *civilizado* (Caso Letelier) le había confirmado sus sospechas sobre el mundo en que había vivido siempre. Por eso, este pequeño universo ingenuo y elemental lo poseyó como un encantamiento. Su visión interior se afina hasta el grado de idealizarlo.

eso de nuevo, te digo. En seguida anotaba el término o frase, con absoluta precisión, para familiarizarse con el habla regional. El vocabulario, los giros, las metáforas alusivas a la naturaleza en su inmensa variedad, la entonación típica, los arcaísmos castizos, todo atraía su atención con la fascinación de un niño que ha logrado penetrar en la despensa. Anota incansablemente en su libreta de apuntes: nombres de bueyes (Clarines, Peucos, Neblina, Jardines, Vinagres) y giros pintorescos: *Ojota pegá al nervio; De güen porte no más va; Tráelo de las liendres; Se conversaron una botella de tinto*, etc.

Muchos vocablos mapuches fueron también registrados debido a la conjunción que se produce en esta zona de las lenguas mapuche y castellana, con influencias recíprocas. Entre sus manuscritos se encuentra una traducción completa del Padre Nuestro en mapuche.

Pero no sólo el lenguaje es sabiamente asimilado. Se compenetra con rapidez de las faenas agrícolas en sus distintos ciclos (limpieza, arado, siembra, cosecha, etc.); de la crianza ganadera; de las supersticiones; de la manera de vivir del pequeño hacendado, del hijuelo, del inquilino, del comerciante autóctono o peninsular, de las fiestas y diversiones. Durante las semanas y meses en que Luco vivió en La Frontera como espectador y participe, a la vez, de éste su nuevo ámbito, fue entreviendo los personajes de sus fábulas futuras.

El primer fruto inspirado y maduro de su creación fue su obra **La Viuda de Apablaza**. Años más tarde, Luco

describió esta experiencia de la manera siguiente: *Yo vivía en plena selva. En torno al fogón de los peones, entre mates y trigos regulares, aprendí a conocer el corazón de*



Gabriela Aguilera y Roberto Farías en *La viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga. Dirección: Ramón Núñez. TEUC, 1999.

Durante su permanencia en el fundo le gustaba conversar con los inquilinos, escuchar los sabrosos giros de su lenguaje y adentrarse en su particular modo de ser. Cuando alguno, en el desarrollo de la conversación, usaba una expresión criolla original, sacaba una libreta y le decía entusiasmado: *—Repíte eso. —¿Cómo, patrón?, tartamudeaba confundido el inquilino. —Repíte*

4. Carlos Barella: **En una arrogante soledad, entre indios y montañas vive y piensa Germán Luco**, Sucesos, 17 de diciembre de 1931, pp.84-86

mi raza. *La Viuda de Apablaza*, por ejemplo, es una mujerona que vive todavía. Y el *Ñico* —ese guacho que trastornó el corazón de la Viuda— vive en la faja sexta que conduce a Villarrica, camino por donde se va a la finca de Fernando Santiván.⁴ Hay una referencia evidente a personajes reales, que Luco después elaboró y adaptó a las necesidades dramáticas que convenían a la obra.

La génesis de esta primera obra rural es bastante clara, según lo refiere doña Marta Vargas. Durante algún tiempo, Germán Luco salía muy temprano a caballo para visitar a una viuda de los alrededores. La viuda González poseía una hijuela y se dedicaba esencialmente a la fabricación de quesos. Impresionaba en ella su recia personalidad, hombruna y amatonada. Era un personaje de una pieza, que la intuición alerta de Luco distinguió de inmediato. La visitaba a menudo y solía conversar con ella hasta el anochecer. Al comienzo inventó cualquier pretexto, después seguramente se entendieron, gracias a la charla fácilmente comuni-

cativa de Luco. Tan frecuentes visitas terminaron por sembrar la curiosidad de su esposa, hasta que ésta le preguntó al cabo de varios días: —Oye, Germán, ¿qué vas a hacer tanto donde la viuda González? —Vas a ver la media obraza que voy a hacer con esta viuda, —le contestó.⁵

Sobre la base de este personaje central, Luco construyó la armazón dramática, planteando un conflicto: la pasión de la Viuda por su hijastro, que en su esencia se remonta a **Hipólito**, la tragedia de Eurípides, conflicto que supo desarrollar y resolver en forma maestra. Para armar las distintas escenas se ayudaba de una serie de figuritas recortadas de cartón, representando los personajes, los cuales hacía mover en un escenario de miniatura. No se dejaba llevar por la improvisación y, poco a poco, fue trabajando el material hasta obtener el resultado que conocemos.

La obra debió ser escrita en el transcurso de 1927. El 27 de mayo de este año nació Martita, su primera hija, en Concepción. A mediados de 1928 regresaron a esta ciudad. Germán Luco fue nombrado, poco después, Director del Diario *La Nación* de Santiago en el efímero gobierno de Carlos Dávila, cargo en el que duró apenas unos ocho a diez días, transcurridos en innumerables recepciones y manifestaciones.

La Viuda de Apablaza fue estrenada el 19 de agosto de 1928 en el Teatro La Comedia por la Compañía Angela Jarques-Evaristo Lillo. Obtuvo un gran éxito de crítica y fue representada en numerosas ciudades del país. Fue repuesta el 2 de junio de 1956 en el Teatro Antonio Varas por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), con motivo de su XV aniversario, con el siguiente reparto: Remigio (Jorge Boudón), Fidel (Pedro Orthous), Custodio (Manuel Migone), Celinda (Brisolia Herrera), La Viuda (Carmen Bunster), *Ñico* (Mario Lorca), Don Jeldres (Paco Adamuz), Doña Meche (María Cánepa), Flora (María Teresa Fricke), con



Carmen Bunster como la viuda y Mario Lorca como *Ñico*, en *La Viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga. Dirección de Pedro de la Barra. Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), 1956.

5. Entrevista con Doña Marta Vargas, Viuda de Luco, 1960.

dirección de Pedro de la Barra y escenografía de Raúl Aliaga. El éxito volvió a repetirse: giras al Norte y al Sur de Chile y, en 1960, el ITUCH la incluyó en el repertorio que llevó a Buenos Aires y Montevideo, junto a **Noche de reyes** de Shakespeare (versión de León Felipe). **La Viuda de Apablaza** fue representada en Buenos Aires el 8 de octubre de 1960 en el Teatro Nacional Cervantes y el 14 de octubre del mismo año en el Teatro Solís de Montevideo.

BAILAHUÉN, UN "SAINETE CORDILLERANO"

En julio de 1928, Luco se reincorpora por segunda vez a la Caja Hipotecaria, en el cargo de Jefe de la Custodia de la Oficina de Valdivia. El aspecto de mayor significación de su etapa valdiviana es la gestación de dos obras que pueden considerarse, junto con **La Viuda de Apablaza**, lo mejor de su creación literaria, aunque no la superan en calidad. La novela que denominó **Garabito, aventuras y romances del fatalismo y Bailahuén**. Su fuente de inspiración y el lugar de la acción corresponden también a la zona de Cautín. Estas obras fundamentales se concentran, en cuanto a su escritura, entre los años 1927 y 1931. Las dos últimas debieron ser escritas en Valdivia durante los dos últimos años de este período, según lo expresa el propio Luco: *Tengo una novela terminada hace cinco años, ilustrada por mí, que se llamará **Garabito, aventuras y romances del fatalismo...** es vida de cuatrerros y campesinos de La Frontera... Ahí está impubliada. He terminado un sainete cordillerano de gauchos y guasos: **Bailahuén**.*⁶

Los originales de **Bailahuén** fueron entregados por Luco a su amigo Rafael Frontaura. Éste los facilitó en 1959 al ITUCH para publicarlo en una de esas ediciones a mimeógrafo que solía producir el Departamento de Extensión Teatral de dicho Instituto. Posteriormente, gracias a la iniciativa de Orlando



Macarena Minquel

Elsa Poblete en *La viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga. Dirección: Ramón Núñez. TEUC, 1999.

Rodríguez y Rafael Frontaura, miembros del ITUCH, fue publicada en la revista Teatro, en dos partes (N° 1 y 2, 1960). Se hizo también por esos años una lectura dramatizada preparada por el Instituto de Investigaciones del Teatro Chileno, con actores del ITUCH. Incluso, fue aprobado su estreno por el Consejo de esta institución para la temporada 1961, pero inexplicablemente fue postergado. ¿Se ha representado alguna vez, desde entonces?

Se puede sintetizar en pocas palabras este *sainete cordillerano* en dos actos: una mujer joven (Clarita) engaña a su amante viejo y rico (Don Erasmo) con un

6. Anónimo: *¿Cómo, cuándo y por qué se hizo Ud. escritor?*, Zig-Zag, 8 de noviembre de 1935.

hombre también joven (Perejil), de quien se ha enamorado profundamente. Don Erasmo se venga matando a su rival a traición y luego huye hacia Argentina para no ser apresado por la policía rural. Cada acto de la obra forma una unidad bien delimitada. El propósito del primero es presentar la verificación del engaño y la consumación de la venganza por parte del huaso Don Erasmo. El acto segundo se estructura alrededor de la huida del asesino.

Numerosas características de **Bailahuén** lo identifican con el sainete. El espacio en que se desarrolla la acción corresponde a una región bien determinada: la zona cordillerana de la provincia de Cautín, limítrofe con Argentina. En consecuencia, el lenguaje es también particularísimo y tan local, que la primera publicación de la obra, aparecida en la revista Teatro del ITUCH, tuvo que acompañarse de un glosario. Los múltiples gauchismos y chilenismos de esa región son ininteligibles para el afuerino. Los personajes, por su carácter popular —la mayoría cuatreros y contrabandistas de ganado— se emparentan directamente con los pintorescos personajes del sainete español: majos, petimetres, etc.

Se puede afirmar, sin embargo, que **Bailahuén** sobrepasa los límites del género chico, puesto que la descripción costumbrista se subordina a la acción dramática. El espacio y la acción están perfectamente conciliados, en beneficio del segundo elemento. En lo que concierne al proceso dramático, la obra muestra un desarrollo equilibrado, ágil, de interés creciente, en el que destacan algunas situaciones dramáticas de gran intensidad (la escena V del acto I, por ejemplo). En cuanto al plano lingüístico, si en **La Viuda de Apablaza** hay una intención consciente y mesurada de guardar fidelidad al lenguaje regional, en **Bailahuén** tal propósito se intensifica hasta un grado extremo. Más aún, el autor eligió intencionalmente como espacio de la acción una zona limítrofe en la cual convergen los usos y costumbres de dos nacionalidades, con lo cual el lenguaje limita la comprensión de la obra. Como contrapartida, posee elementos puramente dramáticos de gran fuerza y teatralidad, capaces de provocar un impacto emocional en el espectador.

MISS RODD Y SIEMPRE QUERIDA

Después de **Garabito** y **Bailahuén**, Luco escribió también en Valdivia la obra teatral **Miss Rodd**, que se encuentra perdida. Lautaro García la menciona en un artículo, junto a otra obra también desconocida: *Tampoco han recibido el bautismo de las baterías las dos obras de índole netamente psicológica que escribiera Luco: **Miss Rodd** y **La historia de un marido**, esta última basada en un cuento de Knut Hamsun.*⁷ Una referencia anterior a esta última obra pertenece a Roberto Aldunate León, entonces crítico literario, quien le dirige a Luco una carta a Valdivia, donde le cuenta el fracaso de sus gestiones con el fin de interesar a alguna compañía para el estreno de **Miss Rodd**.⁸

El propio Germán Luco se refiere en una entrevista a una segunda obra (ya mencionada por Lautaro García): *Entregué a Alejandro Flores y Rafael Frontaura una obra de teatro en dos actos, en que analizo el carácter teutón dentro del matrimonio, usando de corolario un cuento de Knut Hamsun.*⁹ Ahora bien, estamos seguros de poder afirmar que **La historia de un marido** es la misma obra intitulada **Siempre querida**, al parecer inédita y sin estrenar hasta ahora, cuyo original estaba en poder del Centro de Investigaciones del Teatro Chileno del ITUCH. Fundamentamos tal aseveración al comprobar varias semejanzas: tiene también dos actos y se basa en las relaciones de un matrimonio alemán, inspirada en un brevísimo cuento del escritor noruego.

Con respecto a **Miss Rodd**, todas las pistas que seguimos a comienzos de los 60 fueron infructuosas. Lautaro García nos declaró haber olvidado el contenido y la calidad de esta obra, pero tenía la certeza de que poseía un valor muy inferior a las ya estrenadas y a

7. Lautaro García: **Germán Luco, autor dramático**, Trabajo inédito facilitado por el autor.

8. Carta de Roberto Aldunate a Germán Luco, fechada el 21 de mayo de 1931. Documentos del ITUCH.

9. Anónimo: **Cómo, cuándo y por qué se hizo Ud. escritor**, art. cit.

Bailahuén. La carta de Aldunate deja entrever en forma incisiva las condiciones del teatro chileno en esa época, que eran desfavorables al autor nacional. Según él, la evidente comercialización de algunas compañías y la vanidad reconocida de Alejandro Flores —que elegía las obras con papeles a su medida y para su lucimiento— contribuyeron bastante a postergar y a desalentar a los autores chilenos.

Germán Luco fue sensible a esta incompreensión, como lo declaró enfáticamente en una entrevista: *El teatro chileno está fracasado por falta de estímulo para los que se han dedicado a él. Por esto, la mayoría estrena 'bodrios' o adaptaciones de sainetes o teatro extranjero. No compensa dedicarse a trabajar una obra seria y de trascendencia, frente a esta anarquía de la producción nacional.*¹⁰ Por otra parte, como muchos otros autores, Luco fue burlado en sus derechos de autor, según consta en una carta respuesta de René Hurtado Borne, administrador-tesorero de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCH) en aquel entonces. En ella contesta una reclamación de Germán Luco, a propósito de haberse representado **La Viuda de Apablaza** en Punta Arenas por la Compañía Jarques-Romero, sin pagar después los derechos correspondientes.

Terminada su estancia en Valdivia en 1931, su situación continúa siendo precaria e inestable. En Valparaíso fracasa en algunas empresas comerciales para las cuales no le disponía su sensibilidad de artista. Entretanto, planea una novela sobre el juego que tituló: **No va más**, que nunca pudo terminar. Sólo dejó algunos capítulos. En 1935 regresa a Santiago, su ciudad natal. Vive en una residencial de la calle MacIver que tenía también como pensionistas a Lucho Córdoba, Olvido Leguía y Américo Vargas. Luco la llamó la pensión El Buey, porque el dueño era calmado y manso.

Continuó su trabajo de periodista en revistas efímeras y como corresponsal del Sur de Concepción.

Hacia marzo de 1936 se trasladó con su familia a un departamento del Pasaje Huneeus, frente al Congreso Nacional. Su vida parecía transcurrir normalmente hasta el día en que supo que Evaristo Lillo estaba gravemente enfermo. De inmediato lo va a visitar al Hospital San Vicente y toma la iniciativa de dirigirse a El Mercurio para solicitar que propiciara una colecta para ayudar al Gordo Lillo. Esa noche, fiel a la bohemia de sus comienzos, trató de ahogar sus penas en el alcohol. Murió de un ataque de Angina Pectoris—según lo reveló la autopsia— el martes 2 de junio de 1936. Evaristo Lillo, el intérprete del *Abastero Sepúlveda* y de *Ñico*, murió también 24 horas más tarde.

Al inhumarse sus restos hablaron Fernando Vernier, en nombre de la SATCH y Fernando Santiván, en representación de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH). Al mes siguiente se realizó un homenaje en su memoria en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, organizado por la SECH, en que participaron Alberto Romero con un discurso titulado: **Germán Luco, Luquito**, Juan Espinoza con su trabajo: **Aspectos humanos de Luco** y Lautaro García, con otro titulado: **Germán Luco, autor dramático**.

Como tantas otras veces en el pasado chileno, sucedió con Germán Luco que el periodista ahogó al escritor, en un ambiente en que éste no tenía el estatuto de profesional. Se le puede considerar un *dramaturgo inconcluso*. Ni siquiera tuvo la compensación de estrenar todas sus obras y algunos textos quedaron inéditos, como sucedió con **Garabito**. Murió todavía joven, sin haber concluido todos sus proyectos. Tal vez lo mejor de que era capaz. Sin embargo, por los valores que hemos señalado, es indiscutible que, a pesar de su escasa producción dramática, Germán Luco Cruchaga integra, junto con Armando Mook y Antonio Acevedo Hernández, la tríada por excelencia de la dramaturgia chilena de la primera mitad del siglo XX. ■

10. Ibid.