



APUNTIES

2

OPINIONES.

"LA ACADEMIA EN LA PREPARACION DEL ACTOR"

Por: Herman Letelier.

Hasta hace un corto tiempo, existió en los ambientes chilenos relacionados con el teatro y las actividades anexas a éste en general, una discusión -mas o menos intensa, mas o menos violenta - que decía relación con la siguiente pregunta: ¿Es necesario y deseable la preparación academica de los actores, o por el contrario, es la práctica constante y la vida sobre un escenario las que plasman e y enriquecen la personalidad del actor? La pregunta no puede ser mas apasionante, y en relación a su respuesta se notaron dos corrientes muy claras y definidas: una, que llamaré con todo respeto, la "escuela antigua, que decía mas o menos lo siguiente: "nada de escuelas; el actor nace y se desarrolla en un escenario y aprende sobre él. Aprende de los demás los trucos y las maneras de hacer el teatro y las formas de decirlo. La profesión del teatro es un oficio que se trasmite -como en la artesanía medioeval - por tradición de padres a hijos"; y otra, moderna y "revolucionaria" que gritaba a todo pulmon: "¡muera la escuela antigua! El arte teatral es demasiado importante y complejo para que se le niegue un aprendizaje de tipo academico, sujeto a reglas y a programas que involucren todos los problemas de técnica, de expresión de la emoción y de las ideas contenidas en un texto dramático, y que hagan, además, adentrarse al actor en el campo de la cultura general, de la historia del teatro y de todas las demas artes que lo complementan y enriquecen".

La guerra estaba declarada y parecía muy remota la posibilidad de una tregua.

Examinemos las cosas con objetividad y calma y tratemos de descubrir dónde está la verdad y en qué consiste exactamente.

Para comenzar por el principio, debemos reconocer que la verdad está como siempre "en el dorado camino del medio", y que se integra con ele-

mentos tomados de ambas corrientes, que, conciliados entre sí, no solo se unen, sino que se complementan, se ayudan.

El actor es ante todo un ser humano, y como tal es parte de un grupo social, religioso, político y económico. No es un ente separado y solo, aunque con el correr de los años pueda y a veces tenga que llegar a serlo. La soledad y extranjería del actor puede ser un lugar al que se llega, pero nunca, jamás, un punto de comienzo. Considerado en esta forma el actor es el resultado de un núcleo, al cual representa, que lo informa, del que se nutre, y al que a su turno el va a nutrir con el fruto de su trabajo y de su personalidad, marcándolo con su signo propio; y para su mejor desarrollo necesita de la mejor preparación. Hay, pues, todas las razones para concluir con lógica, que este ente así constituido debe contar en su preparación, con los mismos elementos con que cuenta cualquier otro individuo que se dedica al cultivo de otras ciencias, técnica o arte; y de esta manera, el paso por una academia y el aprendizaje sistematizado es no solo necesario, sino que indispensable. Por otra parte es innegable que el concepto moderno de un actor ha cambiado y que ya se le exigen a los actores otros tipos de condiciones que no miran solamente a su mayor o menos talento natural, sino que llevan aparejados conceptos generales y particulares de tipo humano y cultural, y todo esto es adquirido en una academia.

El alumno que comienza en una escuela de teatro llega a ella - o por lo menos se supone que debe llevar - su mayor o menos carga de talento, talento con el que se nace y que es simplemente un don de Dios, pero que está sujeto a un enriquecimiento constante y a un desarrollo que no tiene fin, ya que solo se termina con la muerte del actor. Es este talento natural el que va a ser tratado científicamente en la academia dramática y completado con el conocimiento y el uso que se le dará al alumno de las diferentes técnicas que componen una correcta y rica forma de actuación. De esta manera, talento y técnica irán unidos, se complementarán, y de esta unión y complementación nacerá una más rica expresión dramática.

Para llegar a esto el alumno debe someterse a disciplinas de trabajo que van desde el correcto empleo y manejo de su cuerpo y de su voz, hasta la comprensión y expresión del mas complejo y difícil texto dramático.

Todo esto le va siendo entregado en la Academia por medio de un sistema lógico y progresivo.

Será necesario exponer en forma breve y clara este sistema de trabajo, y es lo que trataremos de hacer en un próximo artículo, basandonos en la experiencia que hemos adquirido en las escuelas dramáticas de Inglaterra y Europa, y en la aplicación de ellas en nuestra Academia de Teatro.

(Continuará).

-o-o-o-o-o-

ACADEMIA: noticias.

La Academia del Teatro de Ensayo trabajó en forma progresiva durante todo el mes de Julio. Puede destacarse ampliamente las dos funciones de "El de la valija", presentadas en el Liceo de San Bernardo y en la sala Mozart, auspiciadas por el Conservatorio Nacional de Música a beneficio del Sur.

El Segundo Año de la Academia dió el 20 de Julio un examen, escenificando la obra de Jean Anouilh "Ardele", bajo la dirección de Eugenio Dittborn.

En Agosto dará un examen el Tercer Año con la obra de Charles Peyret-Chapuis "El difunto señor Pic", con la dirección de Eduardo Naveda.

El Segundo Año empieza a preparar "El cántaro roto", comedia en un acto de H. von Kleist. Dirige el profesor Fernando Colina.

El Primer Año prepara con Hernan Letelier, "Recuerdo a mamá", de Van Druten.

-o-o-o-o-o-

Por: Miguel Frank.

Comentaremos en esta crónica el teatro de habla alemana, excluyendo el sector oriental, el cual merece un capítulo aparte por la orientación comunizante de sus espectáculos que pueden ser incluidos con mayor razón en la órbita de los países soviéticos.

Lo que caracteriza fundamentalmente al teatro alemán de postguerra es su alta calidad artística y sobretodo técnica en las representaciones, y su falta de autores dramáticos de verdadera valía. Salvo Durrenmatt, quien es suizo, aunque escribe en este idioma, el teatro germano carece totalmente en el presente de autores dramáticos. Ante esta circunstancia se le ofrecen al público reiteradamente los clásicos, y las obras de los autores modernos británicos, franceses y norteamericanos, muchas veces en "premieres" mundiales, antes del estreno en su país de origen. El teatro en idioma alemán se halla centralizado en dos ciudades: Berlín Occidental y Viena. Esto no quiere decir que no exista excelente teatro en otras partes de Alemania, como Hamburgo, Frankfurt y Munich, por ejemplo, pero es en estas dos ciudades anteriormente nombradas donde el teatro adquiere su verdadera importancia. De las dos Viena posee, indiscutiblemente, la mas alta calidad, calidad que ha sido comparada con la del teatro inglés. Dos grandes teatros vieneses, el Burgtheater y el Theater an der Josefstadt, son los mas representativos. Ambos presentan los mejores espectáculos y esto, unido a la actividad de Volkstheater, de Akademietheater, del Kleines Konzerthaus ubicado también en la Josefstadt, y en una decena mas de pequeñas salas, hacen de Viena una ciudad teatral de alto calibre. Es ya proverbial la finura de la comedia vienesa que muchas veces ha sido comparada en sus representaciones con el teatro de boulevard francés. Berlín, por su parte, concentra su actividad teatral en el Schiller-

Theater, el Schloss Park Theater, en el Theater am Kurfursterdamm, el Renaissance Theater, y una decena mas de salas que ofrecen desde Schiller y Kleist hasta Anouilh. Las representaciones son siempre de una impresionante perfección técnica aunque tal vez para el gusto latino carezcan de cierta espontaneidad y se transformen un poco en lo que Gordon Craig llamaba los "super marionetas". Así y todo, es indiscutible que en calidad el teatro alemán viene inmediatamente después del de Londres, París y Nueva York, lo que ya es decir bastante.

-o-o-o-o-o-o-

ATEVA, informa:

El grupo ATEVA de Valparaíso, estrenará el 15 de Agosto en el Casino Municipal de Viña la obra de Alejandro Sieveking "Parecido a la felicidad", bajo la dirección de Marcos Portnoy.

Esta es la primera obra que ATEVA presenta bajo los auspicios del Casino.

Después de este estreno el conjunto ensayará la difícil pieza de Samuel Beckett "Esperando a Godot."

-o-o-o-o-o-o-

REGLAS DE MOVIMIENTO.

Por: Fernando Wagner.

(Temas extraídos del Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú).

1.- Los términos "izquierda" y "derecha" se refieren aquí, en la mayor parte de la literatura dramática a los lados izquierdo y derecho del actor.

2.- El camino más corto, el movimiento más sencillo, más fácil para llegar al lugar determinado o designado, será generalmente el más cómodo y, por lo tanto, el más natural.

3.- Para dar una vuelta, el actor debe buscar el ángulo más corto, a fin de producir un efecto de la mayor naturalidad. Esta regla es contraria a la vieja escuela teatral que exigía la vuelta siempre de cara al público.

4.- Todo movimiento suele comenzar en los ojos, de donde pasa a la cabeza y finalmente al cuerpo.

Anticipar el movimiento con la mirada contribuye grandemente a la suavidad de la acción.

5.- No hay que dejar vagar la mirada, ni pestañear, ni bajar la vista al suelo. Seguridad y firmeza en el mirar prestan al carácter seguridad y aplomo. Por lo general, se mira a la persona que constituye el centro de la acción. Semejante regla parece superflua, pero pudimos presenciar en México, en el Palacio de Bellas Artes, el año 1945, a unos actores franceses que dirigían todo el diálogo al público como si no existieran otros personajes en escena. El actor debe bajar la vista cuando se trata de expresar vergüenza, falsedad, disgusto o impaciencia, o cuando así lo requiere la caracterización del persona-

je, como en el caso del "Oleaga Crapton", de Gerhardt Hauptmann.

6.- Cuando un actor efectua un movimiento alejandose de la persona con la cual conversa, debe mirar hacia donde vá, sin dirigir la vista al suelo.

7.- Por lo general, el actor debe moverse durante su propio dialogo y de acuerdo con él y, en parlamentos ajenos, solo cuando así lo exige la obra: para expresar una reacción violenta, por ejemplo. De otra suerte, un movimiento durante un parlamento ajeno, distrae la atención del publico y es una descortesía para con los demás actores. Tampoco debe moverse el actor al decir algo de suma intensidad dramática.

8.- Cuando en escena se ejecuta un movimiento secundario, debe evitarse que dos o mas actores se muevan al mismo tiempo. Esto produce un mal efecto, sobretodo cuando un actor parece ir en pos de otro. Tratandose de movimientos basicos, tales como un mutis colectivo, una reacción general, un encuentro entre dos actores, etc., la acción debe efectuarla, desde luego, todos a un tiempo.

9.- Cuando salen dos actores a escena hablando, generalmente debe salir primero el que escucha y seguirlo el que habla, a menos que éste sea una dama o un personaje de alcurnia.

10.- El actor no comenzará su movimiento hasta que termine el del actor anterior, a menos que haya motivo para lo contrario.

11.- Todo movimiento basico debe ser decidido, a no ser que la indecisión forme parte del caracter que se le presenta. Movimientos vagos y raquiticos, restan fuerza al dialogo.

12.- Los movimientos secundarios deben, por el contrario, ser suaves, aunque no vacilantes.

(continuará).

Por: María Eugenia Di Doménico.

La "Compañía de los Cuatro", formada por los hermanos Duvauchelle con la colaboración de otros prestigiosos actores de la escena chilena está actuando en la sala Petit Rex, después de varios meses de luchar por una sala teatral. Sus sueños se han visto cristalizados, y al mismo tiempo, han logrado tender hacia el público un puente de entendimiento básico para con el tipo de nueva dramaturgia que se ha venido llamando "teatro colérico".

El deseo de entregar al público nuevos estrenos y entablar contactos más directos, ha impulsado a la Compañía de los Cuatro, estrenar obras de prestigio. Cuando recién terminaron las representaciones de "El hombre que se convirtió en perro", y "Cuento de Verano", empezaron los primeros preparativos de "Recordando con Ira", de John Osborne.

La dirección de "Recordando con Ira" está a cargo de Reinhold Olszewski, quien además dirige desde hace tres años el Teatro Alemán (Kammerspiele). Olszewski ha logrado la mayor colaboración posible de cada uno de los actores, captando enteramente la realidad de la obra, tanto en su contenido como en su actuación.

El elenco está formado por Hector Duvauchelle, Orieta Escamez, Humberto Duvauchelle, Eva Knebel (actriz del Teatro de Ensayo, especialmente invitada por el grupo de los Cuatro), y Teodoro Lowey. Tanto los actores como el director se vieron abocados durante cuatro meses a una serie de ensayos intensivos para lograr, a la perfección, ese espíritu de amargura social que describe el autor.

John Osborne refleja en su obra una etapa de su propia vida. Nacido de una familia pobre y humilde, dió a la personalidad del protagonista de la obra los inconvenientes y sinsabores que él mismo debió enfrentar en su existencia.

Como lo expresa Yolanda Montecinos en el programa: "el recuerdo de la estrechez de su ambiente, determinó en el escritor una actitud de amargura. Este hecho se vé claramente reflejado en "Recordando con Ira",

en la cual, su prototipo Jimmy Porter, siente una inconmesurada inferioridad frente a las mujeres que rigen su vida, ambas de extracción social superior a la suya.

Osborne era un exponente clásico de la juventud desorientada, amargada, llena de frustraciones e irritabilidad. El marco para su formación fué cruel y se agudizó con la guerra y la inestabilidad de los años que siguieron.

En medio de esa derrota, de esa confusión, el autor logró escribir "Look back in Anger". En primer lugar fué solo como un experimento, para después avanzar sobre el mundo como una ola incontenible, llevando ese candente mensaje a los adultos, a los jóvenes, a todos.

-o-o-o-o-o-o-

Segunda parte de:

RELACIONES DEL DIRECTOR CON LOS
ELEMENTOS DEL ESPECTACULO.

Por: Eugenio Dittborn.

La primera relación que tiene el director en este trabajo es con el autor aquel que ha concebido esa vida espiritual, y latente que existe en el texto. Conocer la obra es su primera tarea, tarea que se facilita enormemente cuando el autor está vivo ya que a él recurrirá para aclarar conceptos sobre la anécdota, la construcción, la psicología de los personajes. En este trabajo, a mi juicio, el director debe limitarse a conocer los puntos de vista del autor, sin influenciar con sus ideas aquellas que el autor quiera expresar.— El trabajo de interpretación es posterior, es "su" trabajo, su campo de acción; el director no debe sufrir la tentación de transformarse en autor; debe limitarse a conocer, a preguntar y a oír las respuestas cuando el autor está vivo; cuando está muerto este dialogo se transforma en monologo y la tarea es mas compleja. En este caso, a mi juicio, no hay otra solución que explorar en el texto ávidamente tratando de encontrar las respuestas que casi siempre dá.— Especialmente se trata de textos de autores que por su grandeza deben considerarse intocables; pero aun no siendo así son raras las veces que un texto no ofrece una respuesta adecuada al director que trata de conocerlo, generalmente son suyas las limitaciones, es suya la falta de perspicacia, de cultura e de talento para comprender lo que el autor quiso decir.

Lo primero pues es conocer el texto, y no es tarea corta ni fácil. Supone una serie de innumerables conocimientos de todas las órdenes de la cultura, en todas las ramas de las ciencias y del arte, porque no solo hay que conocer, hay que conocer profundamente; verdaderamente en forma objetiva, científicamente. Solo después de éste conocimiento y basado en él es que viene la interpretación o creación del director, aquí comienza su tarea y

es aquí cuando se presenta en la teoría y en la práctica el dilema de si el director debe respetar la creación del autor o si tiene libertad para tomarla como pretexto a una creación suya, personal e individual. Mucho se ha escrito y teorizado sobre este tema. Muchas experiencias se han hecho desde este punto de vista. Hay algunos que opinan que los verdaderos creadores del teatro moderno son los Directores y que es gracias a ellos que las obras adquieren su verdadera medida dramática pudiendo usar de toda su capacidad creadora sin freno ni sujeción alguna.- Inevitablemente esta teoría se han cometido muchas atrocidades en el teatro que no han resultado experiencias creadoras, sino mas bien actitudes presuntuosas de quienes en definitiva no son verdaderos artistas.

El director artista creativo no necesita desmenuzar el texto ni menospreciarlo para elaborar su creación.- Parte del conocimiento que se tiene de él y ese conocimiento le sugiere una interpretación desde un punto de vista estético personal. Eso es todo.

Conseguida esta idea, establecida este punto de vista, se relaciona con quienes van a llevar a cabo el espectáculo. Este grupo de personas puede dividirse en dos: los artistas, actores y técnicos y los administrativos. Los actores que interpretan el texto y dan vida a los personajes, los técnicos que construyen por así decirlo ese pedazo de mundo donde transcurre la vida escénica; escenógrafo, iluminador, vestuarista, música e sonidista, directores de escena, etc.- Los administrativos que cooperan para hacer de la creación que se ha hecho se difunda, se conozca y llegue al publico; empresario, gerente, propagandista, personal de sala, boletería, etc.- El concepto moderno de director de teatro especialmente cuando se trata de cabezas de conjunto, tiende a hacer de él un empresario, casi un hombre de negocios. Este papel que tiene que desempeñar el director parece reñido con su caracter de artista. A mi juicio no es así. La relación del director con el negocio del teatro y la participación del conjunto en esta aventura le dá una dimensión humana, los compromete a todos en ella, los sumerge en la realidad cotidiana, le dá otro aspecto al trabajo humano no desdeñable por cierto. Basta con no caer en la tentación desmedida del dinero. Con estos grupos de personas tiene relación el director desde un doble punto de vista artístico y humano.

Su relación con el artista mira a dos puntos: el sistema de trabajo y la forma interna de conseguir una creación. En cuanto al primero se ha impuesto nuevamente en el teatro el sistema de trabajo colectivo, practicado antaño en las artes - en la Edad Media, especialmente, - y que consiste en que todos los que intervienen en un trabajo artistico colaboren en él conjuntamente aportando no solo sus conocimientos especializados, sino que una disposición de ánimo dispuesta a efectuar todo lo que se pida y a posponer sus legítimos intereses en beneficio del interés común que se persigue. Este aporte a la causa común debe nacer de un sincero, espontaneo y ferviente deseo de colaboración que implica una renovación de la mentalidad del artista naturalmente inclinado hacia sí mismo, y por lo tanto aislado de los demás. Al implantar este sistema el director debe velar por su eficacia, es decir que efectivamente sea un trabajo de todos, particular e individual que todos aprovechen de él para ellos mismos y para la obra común. Con él se logra una mayor facilidad o expedición en lo que se hace, un rendimiento mas elocuente y un mejor resultado final. El director coordina y decide en ultima instancia. En cuanto a la forma interna que el director tiene para conseguir de sus colaboradores una buena creación artistica en sus especialidades, se torna mas difícil dar una respuesta categorica que vendría a ser una respuesta infalible y precisa. No se ha encontrado todavía y seguramente no se encontrará. Pero hay unas premisas que pueden establecerse. Los colaboradores del director son artistas creativos en sus diferentes especialidades que se han juntado en un grupo para tratar de conseguir llevar a cabo una obra de arte. Este concepto de unidad en la creación es lo que le van a pedir al director y es eso lo que principalmente debe darles para que convencidos de él sepan claramente como guiar sus pasos por el camino señalado y poder desarrollar sus personales condiciones de artista. El director debe saber perfectamente lo que quiere, saberlo bien, darlo a entender claramente; después dar confianza, dejar hacer, corrigiendo con mano segura e imperceptible las desviaciones a sus propositos principales. Un artista no sabe lo que va a crear; parte de un conocimiento y a fuerza de trabajo acude a él la

inspiración. El director puede, pues, exigirles ese conocimiento lo mas completo y profundo posible, puede también exigirles un trabajo aunque sea arduo pero hasta allí llega su papel. Su papel llega hasta los umbrales de la creación individual; allí no puede penetrar conocimiento, trabajo y siempre una respuesta adecuada, y ahí, suya, la formula para que el director se relacione con artistas que colaboran con él.

Por fin el punto de vista humano. El director trabaja con seres humanos: el teatro es el unico arte en el que un ser humano es su instrumento, un ser humano con la maravillosa y tremenda complejidad que lo distingue. El trabajo que el director ha elaborado en un escritorio con inteligencia, cultura e inspiración se transforma de pronto en una aventura inaudita; se trata de re-crear la vida y esto hay que hacerlo con seres vivientes, adultos, con un pasado, con una vida anterior vivida consciente o inconscientemente hasta las heces.

El ideal para un director, para algunos por lo menos, sería refugiarse y usar la super-marioneta que vislumbró Gordon Craig, pretendiendo deshumanizar el arte del teatro en su falta de humildad y de amor.

Pero no es así. El trata con seres humanos y para conseguir su objetivo hay un solo remedio. Dejarlos limpios. Hacer renacer en ellos vida del espíritu que está mas allá de las contingencias de todos los días que significa fé, amor, caridad, valentia y humildad, desaprensión de las fórmulas pasajeras, de las soluciones parciales que lo ahogan y lo empuñeñen.

Comprendiendo, sintiendo y practicando esto como punto de partida es muy facil conseguir relacionarse con los seres humanos y mas facil aun con los artistas. Es evidente que nada implica a lo anterior un trabajo, inspirado, concienzudo, paciente, sacrificado y talentoso, por el contrario es de ese principio que se desprende que el trabajo debe ser así.-

Por: Gustavo Lopez.

Nadie puede negar el gran desarrollo cultural experimentado por la ciudad de Concepción en los últimos años. Esto, gracias al auge económico-industrial y luego a su Universidad que está en vías de ser un modelo para Sudamérica.

Paralelamente a este desarrollo se hacía necesaria la formación de un nuevo grupo dramático capaz de constituir una institución de carácter estable dentro de la ciudad.

Es así que, después de varios meses de preparación para estructurarlo, el Grupo de Teatro Experimental de Concepción - TEDEC -, anuncia oficialmente su aparición en la familia teatral chilena.

El TEDEC constará de dos ramas que funcionarán simultáneamente y en forma continuada. Una de ellas se preocupará de montar obras de teatro infantil, mientras la otra producirá para el público adulto.

La Institución consta hasta la fecha de 30 miembros; muchos de ellos ya han tenido destacada actuación en el ambiente teatral penquista.

Elegido el Consejo Directivo del Teatro Experimental de Concepción quedó formado por José Ojeda, director de la rama adulta, Ramon Vallejos, director para el teatro infantil, y Francisco San Miguel como Administrador. Cinco personas más colaboran activamente en otros puestos directivos.

El teatro infantil (con actores adultos), comenzó los ensayos de "Juan sin miedo", de Platziuri Gonzalez, obra basada en un cuento de los Hermanos Grimm. La obra es dirigida por Ramon Vallejos, ex integrante del Teatro de la Universidad. El estreno está anunciado para la última semana de Agosto.

BIBLIOTECA.

Por: Leonardo Martínez.

Sesenta nuevos títulos se han agregado a la lista de adquisiciones de la Biblioteca de diferentes editoriales argentinas.- Entre ellos podemos citar un estudio sobre la obra de "Bertold Brecht" de Volker Klotz (Colección Clásicos del Siglo XX, Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1959). De la misma Editorial "Seis piezas de Teatro Noh moderno", de Yukio Mishima, (Colección Asoka), y "Teatro Aleman Expresionista", de Ilse T.M. de Brugger, (Colección Panoramas del Siglo XX), y muchos otros estudios y piezas teatrales.

A esto hay que agregar la misma cantidad de libros, revistas, folletos y boletines de donaciones de Instituciones y particulares: Embajadas de Austria, India, Alemania Occidental, E.E.UU., Gran Bretaña, Universidad Central de las Villas de La Habana, Universidade da Bahia, Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, etc.

C- - - - -C

PROVINCIAS.

El "Grupo Artístico de Contulmo" nos ha enviado una relación de sus actividades, que reproducimos en "APUNTES".

Elaborado el programa de 1960, se iniciaron los ensayos de "Cuento de Verano", de Bocaccio, y "El zapatero de enfrente", farsa en un acto de Enrique Gajardo. Desgraciadamente los terremotos del mes de Mayo paralizaron esta actividad por varias semanas. Después, tranquilizado los ánimos, el Grupo Artístico de Contulmo dió ambas funciones, destinando los fondos recaudados al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Concepción.

La inquieta agrupación de Contulmo tiene además coros y conjunto folklórico, encargados de animar las principales fiestas del año.

El próximo estreno será "Dos mas dos son cinco", obra de Isidora Aguirre.

-o-o-o-o-o-

NOTICIAS.

A mediados de Agosto "La pérgola de las flores" cumplirá doscientas representaciones "a teatro lleno". Este éxito, pocas veces visto en los anales del teatro nacional, pertenece de lleno a los autores Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, a Eugenio Guzman como director, a Bernardo Trumper como escenógrafo y diseñador del vestuario, a Vicente Bianchi como instrumentador de la música, a Diego Garcia de Paredes como director del grupo que interpreta los temas y canciones de la comedia, y en suma, a todos los artistas del Teatro de Ensayo que día a día vuelcan todo su entusiasmo y calidad interpretativa en cada una de las funciones.

Continua Americo Vargas al frente de su Compañía en la sala Moneda presentando la obra de Alejandro Casona "La dama del Alba". El próximo estreno de este elogiado actor será una pieza de corte policial.

Miguel Frank, miembro del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, asistió especialmente invitado al Congreso del Consejo Panamericano de la C.I.S.A.C., (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores), celebrado en la ciudad de Buenos Aires.

El 1 de Septiembre el Conjunto ICTUS estrenará "La Alondra", de Jean Anouilh, bajo la dirección de Etienne Frois. La escenografía ha sido enviada directamente desde Paris por Olivier Rabaud.

La Compañía que dirige Jorge Quevedo está presentando en la sala Talía, bajos del Satch, la comedia de Miguel Frank "Aquí hay gato encerrado".

Lucho Cordoba prepara una jira al Perú. Antes de presentar sus obras hará una serie de actuaciones por Televisión en compañía de varios actores chilenos.

noticias:

El "Teatro de Arte", de la ciudad de Antofagasta, está presentando en su sala propia "La señorita Charleston", de Armando Moock, comedia que ha cumplido más de 80 funciones con gran éxito.

El Instituto del Teatro inició la serie de representaciones de "La casa de Bernarda Alba", en Antofagasta, siguiendo por otras ciudades de provincias nortinas.

Ahora espera fecha en Santiago, apenas "Parejas de Trapo", cumpla su temporada en el Antonio Varas.

La obra española es obra de mujeres. Jorge Lillo, su director, lo expresa bien en el comentario que aparece en el programa: "Es esta una obra de tierra y cielo. La tierra, seca. El agua, escondida. El calor, presente. Altos los muros. Tapiada las puertas y ventanas. El viento, inmóvil.

En medio de esta geografía adusta, las personas. Resecadas también por soledad y desamor. Cada una mordida por lo de cada una. Inexpresadas. "Como medidas en alacenas". Muertas en vida.

Un desolado paisaje de tierras y almas; blancos de cal los muros, como los de una tumba. Acallados los ardores y los pensamientos, como los de los muertos.

Y erguida en el centro de este panorama detenido se alza la figura de Bernarda Alba, negra y fatídica. Bernarda, la dominadora. La de la sonrisa fría. La definitiva. La inmovible. Pero también, la agostada.

Esta es la imagen que Federico García Lorca, el poeta granadino, nos ofrece de su cielo y de su tierra. La visión de un mundo que se debate entre el amor y el desamor, entre la vida y la muerte, entre la sequedad y el lirismo.

ALUMNOS.

Publicación mensual del Departamento
de Propaganda y Relaciones Públicas del Teat-
ro de Ensayo de la Universidad Católica.

Directora: Teresa Piñana Vives.

Secretaría de

Redacción: María Eugenia Di Domenico.

Oficinas: Amunategui 38.

Telefono 85414.

- - - - -

Agosto de 1960.-