



APUNTES

28

" A P U N T E S "

N° 28 - M a y o - 1 9 6 3

---

Revista mensual del  
Departamento de Publicidad  
y Relaciones Públicas del  
Teatro de Ensayo de la  
Universidad Católica.

---

Directora

ANAMARIA VERGARA.

Desarrollo y Compaginación

MARIA VIOLA VELASQUEZ M.

Redacción:

Amunátegui N° 38

Teléfono: 85414

Santiago de Chile.

---

GRAN  
CONCURSO  
"APUNTES"  
PARA  
PROVINCIAS

XX

Consecuente con su propósito de estimular la producción dramática Nacional, la revista APUNTES del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, declara abierto un concurso de obras teatrales en un acto en conformidad a las siguientes normas:

1°.- No podrá concurrirse a este certamen, sino con obras originales que no hayan sido publicadas ni representadas, ni dadas a conocer por ninguno de los medios técnicos actualmente conocidos, no hayan obtenido premios en concursos anteriores. No se establece limitación alguna en cuanto a la tendencia, y el asunto. La duración de la obra ha de ser (máximo media hora).

2°.- Podrán participar en este concurso los autores chilenos residentes en provincia.

3°.- Las obras deberán enviarse a Amunátegui 38 Santiago, en tres ejemplares escritos a máquina firmados con pseudónimo. En sobre aparte, lacrado y caratulado con el mismo pseudónimo, se expresará el nombre completo y el domicilio del autor.

4°.- El plazo de recepción de las obras se contará desde la fecha de publicación de estas bases y vencerá el día 30 de Septiembre de 1963. Los ejemplares de las obras que no resultaren premiadas, se enviarán a sus respectivos autores, en el término de dos meses, contados desde la fecha de emisión del fallo.

5°.- Se eliminará del Concurso la obra que no cumpla con los requisitos establecidos en estas bases.

6°.- Habrá 2 premios. Primer premio: Representación de la obra por el tercer Año de la Academia del TEUC Dirigida por el Presidente del Teatro don Eugenio Dittborn. Segundo premio: Publicación de la obra en APUNTES.

7°.- Habrá un jurado designado por el Director del TEUC, compuesto de tres miembros. El Jurado seleccionará la obra premiada, pudiendo declarar desierto el Concurso.

8°.- El Jurado emitirá su fallo el día 10 de Octubre de 1963 y podrá prorrogar esta fecha en el caso de que el número de obras presentadas así lo exija.

El fallo del Jurado será inapelable y recaerá sobre el pseudónimo que suscriba la obra agraciada. Los sobres que contengan la individualización de los autores de obras no agraciadas, no serán abiertos y serán devueltos junto con los originales.

TIPOS  
DE  
DRAMA

Por:  
John Gassner

---

Traducción  
especial  
de:  
Gabriela Roepke

---

Los elementos básicos en el drama asumen una variedad de graduaciones en los diferentes tipos y estilos. / Los conceptos dramáticos como exposición, progresión y conflicto son elásticos, pero la naturaleza y el / grado de dicha elasticidad puede solamente comprenderse cuando se comprendan los diferentes tipos y estilos de drama.

Tipos de drama: La división formal de tipos en tragedia, melodrama, comedia y farsa suele parecer académicamente arbitraria, ya que en cada uno de ellos otros elementos ajenos se mezclan. Por ejemplo, la "Fedra"

de Racine y muchas obras griegas tales como "Agamenón" y "Edipo Rey" son tragedia pura, en cambio / "Hamlet" contiene alta comedia (en algunas contestaciones de Hamlet) farsa (en la escena del sepulcroturo), y efectos melodramáticos (en el puñal y el veneno del desenlace). ¿Cómo podremos, entonces, clasificar a muchas obras modernas? Pueden clasificarse: "Enterrar a los muertos", "Despierta y canta" o "Nuestro pueblo" como comedia o tragedia? Sin embargo, es posible la tragedia, el melodrama, la comedia o la farsa como cuatro "modos" dominantes de mirar la vida, añadiendo un quinto, que podríamos denominar "drama serio".

Tragedia: La tragedia mira la vida no solo de un modo serio, sino con una exaltada fascinación y esto no es extraño, puesto que muestra al hombre luchando con sus impulsos demoníacos y con las fuerzas ineludibles de lo cósmico, lo espiritual o lo antagónicamente social. Puesto que la lucha es inmensa, / lo precipita al desastre. Pero eleva al o a los protagonistas por encima de lo cotidiano afirmando la capacidad del hombre, de grandeza. Macbeth y su esposa actúan en forma inmoral pero su "deseo de poder" los eleva sobre lo corriente ejemplificando la fuerza dinámica de la voluntad humana y causándoles grandes sufrimientos.

Podríamos analizar el "error trágico" de Hedda Gabbler, psicológicamente o en términos sociales, pero la ciega rebelión de su espíritu es impresionante. / Nos sentimos obligados a verla y notar y a reconocer su perversa intensidad.

Su mal estriba en una perversión anti-social de la misma impaciencia, que al ser cohartada por la realidad que todo lo limita, lleva a otros seres a la creación y al dominio de la vida. Actuar este rol / sin impregnar al personaje de cierta magnitud significa en gran parte el privar la obra de su fuerza / trágica.

En la tragedia, siempre, "los fines" son, en sí mis

mos o en opinión de los personajes, grandes. El fin de Macbeth es la corona y la fundación de una dinastía. En Hedda Gabler es Lovborg, el genio. Este fin, sin embargo, se agiganta debido a la grandeza del personaje o del grupo que lucha por obtenerlo, así como la magnitud de un objetivo crece en proporción a la magnitud de la persona que lo persigue y a la intensidad de su deseo. La "estatura" del personaje depende, por supuesto, de su carácter y no de su posición social; esto era cierto solo cuando los reyes y los príncipes eran héroes de teatro, aunque no todos los reyes son héroes trágicos en el Teatro Griego o en el Isabelino.

Finalmente, como "los fines" son muy grandes, la tragedia necesita también grandes y amplios puntos de referencia, más que los acontecimientos personales, una referencia llamada "universal". Una percepción "universal" rige los altos móviles de la conducta humana o sino será algo por sobre nosotros: proceso social, dioses, o aquello vago denominado "destino", sin importar cuan diferente acepción se le dé a estos conceptos en las distintas épocas.

Las variaciones del material trágico son muchas: por ejemplo, en "Los Tejedores", el héroe solitario ha sido substituído por una masa que lucha por su objetivo, en "Las Tres Hermanas" la catástrofe física ha dejado lugar a la atrición y a la frustración; la pérdida del jardín de los cerezos (en la pieza del mismo nombre) es una imagen del final de la aristocracia.

Sin embargo, acerca de la tragedia puede discutirse mucho y esto ocurre, particularmente en el teatro moderno en que muchos críticos rehusan el mirar obras contemporáneas como verdaderas tragedias. Clasificar una obra, sin embargo, no es lo mismo que producirla. Estas obras—por ejemplo: "Un tranvía llamado deseo" o "La muerte de un vendedor"—que hicieran poderosa impresión en el público, pueden ser o no tragedias en la opinión de tal o cual crítico,

y los personajes principales pueden o no ser trágicos. Pero, será tarea del director de hacer estas o bras efectivas en el escenario, satisfagan o no / ciertas definiciones estrictas, así como es obligación del actor de hacer su rol tan vivo y efectivo como pueda.

De todos modos, está claro que debe buscarse un cri terio para la tragedia (o la comedia). Este crite- riorio no debe aplicarse a una obra solo para determi- nar su naturaleza, sino una vez clasificada, debe / el director proceder a ponerla en escena aplicando el criterio determinante. Por ejemplo, un director que quisiera presentar un "mercader de Venecia" co- mo una tragedia de la injusticia social (interpreta- ción errada, en mi concepto) tendría que tomar sus precauciones a fin de crear una atmósfera trágica / en vez de romántica, mediante luces apropiadas, de- corados, trajes y seguramente efectos musicales de- terminados. El reparto tendría que encabezarlo un / Shilock contrastando con actores que dieran la im- presión de frivolidad y arrogancia y a ratos, cruel- dad. Porcia se convertiría en una mujer ultra sofis- ticada y el príncipe en un personaje maquiavélico. Tanto, la puesta en escena como la actuación ten- / drían que hacerse "a lo trágico".

Drama serio: Este tipo de obra intermedia, tiene / dignidad, puntos de vista, ciertos detalles trági- / cos y un tono general de seriedad, pero ello no im- plica una conclusión catastrófica para el o los per- sonajes principales. Incluso la conclusión puede / contener esperanza. El término tragi-comedia puede usarse para descubrir esta forma, y así se empleaba en el teatro isabelino. Sus más importantes persone- ros, Beaumont y Fletcher lo describían como: "una / especie de drama, que tiene que ver con la muerte, / sin embargo nunca llega a tragedia. Pero hay en él / una seriedad que le impide convertirse en comedia". El término de tragi-comedia, sin embargo, se presta a muchas combinaciones (el forzado final feliz de / las películas) y no define obras que no son trági-

cas sino serias, pero donde la muerte se enfrenta con algún personaje noble, tal como en "Despierta y canta", donde el abuelo se suicida. O en "nuestro pueblo" donde muere la heroína, Emilia. La tragi-comedia isabelina es solo una sub-división dentro de la gran clasificación del "drama serio", el que alcanza todos los rangos desde historias románticas / que hacen pensar como "La tempestad", y el "Filoctetes" de Sófocles, hasta obras del realismo de "Despierta y canta".

Tampoco puede caracterizarse este tipo de drama, / por su única cualidad negativa de no ser una comedia. El parentesco con la tragedia es evidente, en el tratamiento serio y la percepción de dignidad humana que hay en la capacidad que el hombre tiene para sufrir, aspirar a algo, amar, o buscar lo espiritual, como así mismo en la cierta importancia del tema y del desenlace, tal como el mal que Próspero sufre a causa de su hermano, el perdón que le otorga, la reparación del daño y la reconciliación, en "La tempestad". Esto mismo puede apreciarse en el idílico Filoctetes de Sófocles, en el cual observamos el conflicto entre la generosidad y el maquiavilismo, en el tratamiento que el protagonista es dado por el joven Neptolemo y por el político Ulises, cuando ambos vienen a buscarlo para llevarlo al campamento de los griegos, como también en el conflicto entre la venganza y el patriotismo en Filoctetes quien fuera maltratado por los griegos, que más tarde, sin embargo, no pueden vencer Troya sin él. Nombres tales como "teatro romántico", "drama pastoral" o "drama idílico" puede describir mejor algunos ejemplos de teatro clásico o isabelino, en cambio el término de "drama serio", se adapta esencialmente a obras modernas.

Considerado como una experiencia-y esto es muy importante en cuanto a producción se refiere-este tipo intermedio, no causa la emoción que produce la / tragedia, no llega a la entraña de los hechos, y posee mucho menos elevación en carácter y lucha. Aun-

que una obra como "Despierta y canta", termina con una ferviente afirmación de militancia y liberación, el carácter y la lucha del joven Ralph que quiere casarse con una muchacha, o Hannie que deja a su esposo por un pillo, no se encuentran en un estricto nivel trágico. Si la producción de una de estas obras, fuera subrecargada de tonos oscuros, podría llegar fácilmente al ridículo.

El peligro mayor de una obra seria no trágica, consiste en la naturaleza y en la dinámica de la lucha que sostiene su protagonista. Cuando ambas cosas son en el protagonista, suaves o poco diferenciadas, la obra será solamente depresiva. Carecerá de real intensidad. Carecerá también de fuerza teatral, evocando solo un áspero camino para el personaje y cierta simpatía en el público. En cambio, puede observarse cuanto más efectiva es una obra mezclada como "Juno y el pavo real" de O'Casey; aquí la tragedia y la comedia se encuentran una al lado de la otra, pero las escenas serias se convierten en trágicas por la intensidad de los caracteres, su lucha, los hechos que ocurren, mientras que la verdaderamente cómica conducta del capitán Boyle y su amigo Joxer, significan justamente la tragedia para los demás miembros de la familia. Una producción puede tratar de sobreponerse a las cualidades negativas de este tipo de teatro, cuando tiene los defectos antes señalados; mientras que una dirección viva y un reparto de actores vigorosos, pueden suavizarlos. Es sin embargo, un tipo de obra extremadamente difícil.

Continuará.

HISTORIA  
DEL  
TEATRO

Por:  
Javier Farias

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Un Teatro Tipo.

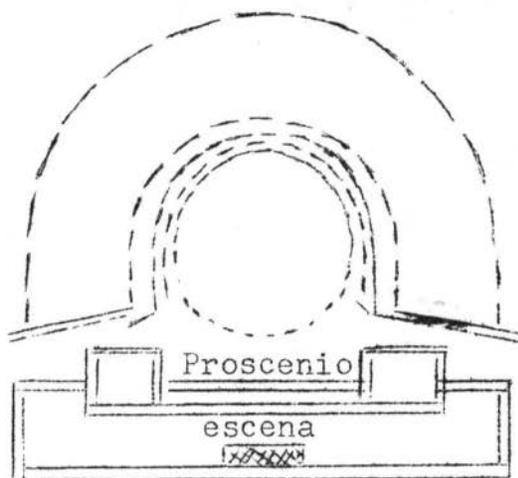
Como ejemplo de un teatro tipo daremos la descripción del Teatro de Dionisos en Atenas, cuyo recinto, vinculado a todas las glorias de la tragedia y comedia helénicas, constituye uno de los santuarios de la cultura universal. Allí, sobre aquella skene y sobre aquella orquestra de armónica proporción y ante aquellas gradas asentadas sobre el talud del Acrópolis, dando frente a un panorama cien veces ilustre, verdadero escenario de la historia, fueron representadas hace más de dos mil años las creaciones inmortales de Esquilo,

Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Allí, ante aquel marco austero, clamó Prometeo, agonizó Edipo, palpó Medea e hizo la paz Lysistrata.

La escena - skene - consistía en una plataforma de bloques de piedra unidos sin argamasa que seis sile nos arrodillados - obra del escultor romano Phae- 7 dros - simulaban sostener a la manera de atlantes. / Esta escena, que medía 1,50 metros de alto por 46, 50 metros de ancho y 2,50 de profundidad, hallábase en el mismo emplazamiento de la primitiva, que al / parecer había consistido en un sencillo basamiento de piedra sobre el cual se armaba un catafalco de / madera. En el centro de la orquesta - semicírculo enlosado, de 19,50 metros de diámetro, que se exten día ante la escena, - el altar de Dionisos Eleuthero levantábase a modo de eje, en torno al cual los co-reutas evolucionaban conforme a la trama de la obra que se representaba. Una fila de 67 asientos de honor tallados en blanquísimo mármol pentélico, en el centro de los cuales se destaca el trono, magnífica mente decorado, del sacerdote dionisiaco, constitu ye, más allá del canalillo destinado a recoger las aguas pluviales, la primera gradería del anfiteatro - cávea, - que en forma de concha o bocina trepa / por el talud de la montaña. Dividida en tres pisos, esta cávea muestra hoy las ruinas de una treintena de gradas de piedra calcárea, restos de las setenta y ocho que constituyeron el semicírculo original. / La cara anterior o paroi de cada asiento presenta / un socavón, lo mismo que el respaldo del asiento in ferior, de suerte que el espectador, sentado sobre un cojín llevado por él, pudiera recoger o estirar las piernas con relativa holgura.

La escena, transformada más tarde en casa-escenario, era una construcción alargada, provista de un teja do, a la que posteriormente se decoró con dos órde nes de columnas que sirvieron de fondo a la acción, que en un principio habíase desarrollado al mismo / nivel de la orquesta. Este escenario único estaba

Anfiteatro



El Teatro de Dionisos, en  
Atenas.

dotado de tres puertas, una en el centro o puerta real, y dos en los extremos o puerta de los actores. A derecha e izquierda de la escena avanzaban dos construcciones salientes, los parasquenos, entre los cuales se levantaba una tribuna mantenida sobre columnas que primero fué de madera para serlo posteriormente de piedra y hacer entonces las veces de escena propiamente dicha.

Como decorado se usaron los periaktoi, prismas con diversa decoración en cada una de sus caras y que giraban sobre unos pivotes empotrados en el suelo, mostrando distinta faz según el lugar que se quería evocar. Convencionalmente, la derecha del escenario representaba lugares patrios y la izquierda, extranjeros. Otros elementos pertenecientes al juego escénico o tramoya eran el ekiklema, plataforma con ruedas

que servía para representar las escenas de interior; las exostras, cuyo empleo se ignora; la karonian kli makes, escalera subterránea a manera de escotillón / empleada para las apariciones sobrenaturales, y el / tealogeion, o plataforma elevada desde donde hablaban los dioses.

A estos elementos propios del escenario hay que agregar otros muchos - trampas, poleas, etc. - que se utilizaban para las apariciones divinas, personajes / voladores y toda clase de otros efectos. Con respecto al decorado helénico, Vitruvio Polión, el famoso arquitecto romano, nos ha legado una clasificación / de los tipos de escena griega por él conocidos: trágica, cómica y satírica, correspondientes cada una / de ellas a uno de los géneros de poesía dramática existentes, clasificación fundamental a la que hay / que añadir, a título de curiosidad, la declaración / hecha por él, según la cual el pintor Agatarcos pintó varios decorados para las obras esquilinas "dentro de las reglas de perspectiva entonces conocida".

El conjunto de los elementos componentes del teatro griego - skene, orquesta y anfiteatro o cávea - ha tomado el nombre genérico de teatro - de la palabra griega theomai, yo miro, - que era el que correspondía a la cávea propiamente dicha, a la cual se entraba por las puertas principales o parodoi, que se abrían sobre unos corredores o diazomata, que desembocaban en la orquesta, desde la cual los espectadores subían a las gradas por unas escaleras dispuestas radialmente, conforme al centro ideal de la orquesta, lo cual dividía el anfiteatro en unos segmentos en forma de cuña o kerkides.

### La Técnica Dramática en Grecia.

Las representaciones helénicas comenzaban muy temprano, como ya dijimos anteriormente, y el precio de la entrada o teorikon era de dos óbolos - unos veinte / centavos, - pero desde el tiempo de Pericles los pobres no estaban obligados a pagar. Los actores, que

según vimos alcanzaron el número de tres - primer actor o protagonista, segundo actor o deuteragonista y tercero o tritagonista, - llegaron, con el correr / del tiempo, a ocupar un puesto muy distinguido en la sociedad, y así, por ejemplo, Aristodemo y Thetalos fueron invitados a las cortes de Filipo de Macedonia y de Alejandro el Grande, respectivamente, donde desempeñaron importantes misiones diplomáticas. El arte de estos actores debió ser en todo muy diferente al de sus colegas actuales: la ampliación del anfiteatro y la falta de condiciones acústicas (esta deficiencia era subsanada en parte por la especial conformación de las máscaras, dotadas de una especie / de megáfono, y por los ingeniosos vasos metálicos, / llamados "ekéa", que se hallaban distribuidos a lo / largo de las gradas y que actuaban a la manera de / nuestros altoparlantes, recogiendo y devolviendo amplificada la voz emitida por el actor desde el interior de su máscara.) obligaban una acción punto menos que pantomímica, subrayada por las exclamaciones del coro y los gritos de los actores en los momentos culminantes.

Todo debió contribuir a hacer de aquellas representaciones un espectáculo memorable: la inmensa multitud de espectadores, que en algunos teatros como el de / Megalópolis alcanzaba a cuarenta mil; la luz deslumbradora del sol de Gracia; el brillante atuendo de / los actores - syrma, chitón, himación, clámides; - / el alto calzado - coturno, - que acentuaba la majestad de la persona, y las máscaras, realzadas por el onkos, que aumentaba enmarcándolo la amplitud del / gesto y cuya caracterización estaba naturalmente acomodada al género de obra que se representaba.

Este último elemento adquirió una extraordinaria importancia durante el último gran período del teatro griego, el de la llamada Comedia Nueva, contemporáneo de Alejandro el Grande y cuyo más ilustre representante fué Menandro (342-292 a. de J.C.). De sus / obras, tan elogiadas por la antigüedad, no nos queda más que algunos fragmentos, magro resto de una pro-

ducción de más de cien comedias escritas durante una vida de creación de más de cuarenta años. Con Meandro, según el decir de sus admiradores, la comedia dejó de ser una sátira para pasar a ser un espejo en el cual se retrataban los caracteres de la vida diaria. La vestidura de los actores en ella fue el peplos ciudadano, y la enorme variedad de las máscaras empleadas, cuyo número alcanzó, según el catálogo de Pollux, a cuarenta y cuatro tipos diferentes - nueve de viejo, once de joven, siete de esclavo y diecisiete de mujer, - basta para darnos una idea de la diversidad de caracteres que entraban en juego.

Por este mismo tiempo los actores comenzaron a agruparse en sinodos o gremios, en los cuales se inscribían según su categoría y el papel y género que representaban. Hacíanlo también los músicos - citaristas, flautistas, etc.- y los maestros de declamación o corididaskalos.

Continuará.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

37 38 39 40 41

Tenemos la alegría de publicar un artículo titulado "La Pantomima en el Adiestramiento del Director", escrito por el destacado maestro y director Frank McMullan.

Frank McMullan es para nosotros una figura especialmente admirada y querida después de haberlo conocido de cerca en ocasión de su estadía de seis meses en Santiago en el año 1958.

En esa oportunidad a pedido del Gobierno de Chile, Frank McMullan vino especialmente invitado a trabajar como Director en nuestros dos teatros universitarios. En el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, montó "El Angel que nos Mira" de Thomas Wolfe. En el Instituto del Teatro, "La Fierecilla Domada" de W. Shakespeare. Obra ésta por la cual, el Círculo de Críticos de Arte le otorgó el Premio al Mejor Director extranjero de 1958.

Regresó a EE.UU. donde se reintegró a la Escuela de Teatro de la Universidad de Yale, como profesor-director de dicha Escuela. Desde su ingreso a la Facultad de Yale en 1936, Frank McMullan ha dirigido más de 46 obras con el grupo de teatro de la Escuela de Yale. Es autor del reciente libro "El Director

y su Imagen" (The Directorial Image) publicado por la Shoe String Press.

A través de "APUNTES" nos com-  
placemos en enviar a Frank McMu  
llan un saludo de todos sus ami  
gos chilenos.

52 52 52 52 52 52 52 52 52 52 52

52 52 52 52 52 52 52 52

52 52 52 52

LA  
PANTOMIMA  
EN  
EL  
ADIESTRAMIENTO  
DEL  
DIRECTOR

Por:  
Frank McMullan

Traducción  
Especial  
de:  
Luis A. Heiremans

---

Supongo que todos conocemos la famosa historia de la actriz Rachel quién, cuando vinieron a comunicarle / que su padre había muerto, gritó y luego casi de inmediato dijo: "Debo recordar ese grito". Esto ilustra la importancia que Rachel adjudicaba a la memoria emotiva. Guardaría esta experiencia para traducirla más tarde en una forma artística. Un director también acumula experiencias. Contrariamente a lo / que sucede con el actor, no se preocupa tanto de participar en experiencias sino de observarlas. Y para realizar sutrabajo creador recurre a aquel cúmulo de observaciones acumuladas en su memoria.

Recuerda algo que vió o escuchó y lo transforma en / arte. Y entre las cosas que ha visto están los detalles de la actividad humana que en cierta forma revelan la naturaleza del ser.

Este lenguaje es lo que llamamos pantomima. En su / sentido más estricto, pantomima es una acción sin palabras. Sin embargo una obra de teatro sólo contiene un pequeño porcentaje de dicha acción. Casi siempre va acompañada por parlamentos. Pero para el director una parte importante del adiestramiento pantomímico reside en la utilización de la actitud, de la expresión facial, del gesto y de los objetos en relación al diálogo. El comportamiento físico sirve para ilustrar, clasificar, enfatizar y enriquecer los momentos en que se utiliza el diálogo. Cuando hay fallas en los aspectos visuales de una dirección estos casi siempre se deben a la falta de adiestramiento pantomímico. Un director debe aprender el lenguaje de la pantomima para poder desarrollar sus recursos creados.

Ante todo debe aprender a reconocer la forma en que se expresa dicho lenguaje. Esto significa que el director, teniendo la existencia humana como guía debe ejercitar su poder de observación. Debe aprender a / mirar, no sólo a ver. Debe mantenerse alerta y aprehender las expresiones de dicho lenguaje pantomímico, los detalles de comportamiento por ejemplo que revelan la psicología humana, los hábitos, las costumbres, la hora del día, la estación del año, el período histórico y el ambiente. Pero por sobre todo el / director debe ver y recordar esos detalles con exactitud; coger y recordar las características y requisitos de una acción. Durante el curso de su trabajo con un actor (que debe imitar una acción) el director llega a ser el verdadero espejo de dicho actor. Y como tal, corrige lo imperfecto, lo inexacto, aquello que no logra convencer. El adiestramiento de un director a través de la pantomima desarrolla sus poderes de observación y, en última instancia, lo / llevará a imitar la vida en forma precisa.

Durante su aprendizaje, el director debiera hacer estudios pantomímicos de lo vivo. Ir por ejemplo a un sitio determinado y observar ahí la vida que se desarrolla. Su objetivo sería seleccionar aquellos aspectos de la vida -comportamiento visual- que distingen aquel lugar de cualquier otro. Por ejemplo, si estudia un parque en una ciudad pequeña, encontrará algunas acciones que son determinadas por el lugar / mismo, el parque; la gente lleva a cabo acciones en un parque de una ciudad pequeña que no realiza en / ninguna otra parte. El lugar, la estación del año, / el período histórico afectarán también lo que hagan. También descubrirá los diferentes tipos de personas que frecuentan ese parque. Habrá niños que juegan y se columpian, muchachos y muchachas tomados de la mano, ancianos sentados en los bancos, un jardinero / que se ocupa del césped, etc. El director podrá estudiar la gente y sus acciones y trasladarlas luego a un escenario tal cual las ha observado - caracteres no relacionados realizando acciones típicas. Esa imitación precisa de lo que ve le ayudará a dominar la técnica con la cual convencerá al espectador de la / veracidad de esta representación de la vida. Sin embargo si en verdad desea utilizar la pantomima para su desarrollo como director, para su propio proceso creador, debe traducir la vida en teatro. Es decir / seleccionar y organizar su material para mantener el interés y despertar la emoción del espectador. Por / lo tanto debe trasponer el hecho concreto en fantasía - la observación en imaginación.

Mientras el director observa a los individuos en el parque debe interrogarse acerca de ellos. Debe imaginar quiénes son con respecto a sus familias o sus relaciones, a qué clase social pertenecen, qué educación tienen, por qué han venido al parque y qué es / lo que desean. Habiendo determinado sus intenciones, procederá a imaginar hechos que se les opongan para así crear conflicto y drama. Y luego habiendo seleccionado un grupo de caracteres, empezará a trazar en torno a ellos una historia utilizando lo que Stanislawski llama el "si..." mágico -punto de partida de

la imaginación. A través de su observación sabe lo que los caracteres están haciendo en el parque; pero empieza a preguntarse qué harían "si" tuviesen ciertas intenciones y relaciones. Su imaginación / lo llevará hacia la forma dramática expresada a / través de la pantomima.

Al dirigir una obra su imaginación se expresará en una acción con palabras. En la producción de "Henry IV" que Douglas Seale dirigiera el verano pasado en Stratford, Conn, existen varios ejemplos. Así en la memorable escena en la taberna cuando / Falstaff cuenta cómo se peleó con cuatro hombres, / utiliza su espada para demostrarlo y además la tapa de un barril como escudo. Este último detalle / es producto puro de la imaginación del director. / No es parte esencial de la acción; pero siendo / Falstaff un personaje imaginativo, pronto a exagerarlo todo y a mentir a destajo, la utilización de dicho elemento (la tapa de un barril como escudo) es muy ajustada. Mientras sus enemigos se multiplican, no sorprende que deba escudarse de ellos y la tapa de ese barril lo ayuda a demostrar cómo lo hizo y, siendo un actor por temperamento, improvisa. Esta acción sin duda creció en la imaginación del director a través de uno de esos "si..." mágicos.

La dirección de todas las escenas que se desarro- / llan en la taberna demuestra la forma imaginativa cómo Seale utiliza la pantomima condicionada por / el medio ambiente. Ante todo visualizó la taberna como una casa de tolerancia isabelina - sin duda / basándose en la pronunciación que le da Helge Köke ritz al nombre de la dueña, Mistress "Quick-lie" / (Doña Mentirosa) Luego agregó personajes que pudieron haber estado en la mente de Shakespeare, pero que no dialogan; imaginó sus rasgos y relaciones y creó una historia expresada a través de pantomima que serviría de marco a aquella que se desarrolla a través del diálogo en un primer plano. Los perso- / najes que seleccionó se comportaban de acuerdo a / las circunstancias de la obra, al período y al me-

dio ambiente de modo que todo fuese vivo, posible y teatral. Estos personajes suplementarios agregaban color y relieve a las escenas en la taberna y contribuían en forma notable al diseño total de la producción.

Muchas veces Tyrone Guthrie ha hablado acerca de la importancia del estudio de los clásicos para quien se interese en el teatro. Shakespeare es sumamente útil para un director, No tanto por lo que dice sino por lo que no se dice. Contrariamente a lo que sucede con la dramaturgia norteamericana moderna, las obras de Shakespeare tienen muy pocas acotaciones y las que se encuentran casi siempre han sido agregadas por editores modernos.

El estudiante suele depender en demasía de las acotaciones indicadas en el texto, acotaciones que casi siempre provienen del libreto del director de escena. Muchas veces estas indicaciones son impracticables para los estudiantes y coartan la imaginación del director. Shakespeare exige que toda la acción de la obra sea imaginada por el director. Las fuentes de dicha acción yacen en las imágenes creadas por el lenguaje, la riqueza de la caracterización y los diferentes niveles de interpretación. La pantomima pura y la acción acompañada de palabras pueden clarificar el sentido de ciertas expresiones arcaicas y de trozos complejos, demasiado sutiles u oscuros.

En verdad la acción pantomímica puede por medio de la atracción que ejerce sobre la imaginación del espectador, iluminar el momento dramático en profundidad. Estos momentos están basados en los "si..." que atizonan la imaginación. Podríamos poner a prueba algunos "si..." en escenas de "Hamlet" y "Medida por medida".

Por ejemplo, "si" Hamlet dejara caer en forma accidental una carta en su primera escena con Rosencrantz y Guildenstern y uno de ellos la recogiera, es-

to le otorgaría una cierta garra al parlamento de / Hamlet: "¿No habéis sido llamado?" O "si" Isabel en "Medida por medida" dejara olvidada su cruz de novicia cuando se aleja de Angelo, esta cruz en cierta forma la personificaría y añadiría valor simbólico a la escena cuando Angelo la recogiera durante su / primer monólogo:

"¿Qué? ¿La amo acaso? ¿Por qué deseo oírla hablar / de nuevo y regocijarme con su mirada? ¿Qué es lo / que persigo? Ah, enemigo astuto, por qué para atrapar un santo usas santos como carnada?"

En Shakespeare se encuentran innumerables fuentes / para los "si..." mágicos de un director. Y la pantomima puede ser un instrumento ideal para expresarlos.

Tanto el director como el actor pueden estimularse mutuamente al utilizarlas. La pantomima reaviva los ojos y excita los poderes tanto del actor como del director. La pantomima es la puerta de salida para las emociones del actor. Al emplear una improvisación pantomímica es posible clarificar un personaje o una historia y hacerlas verosímiles para un actor y los espectadores. El director reconocerá el valor de la pantomima al establecer el medio ambiente en el cual se desarrollará una obra, sus personajes, / su atmósfera, el tipo de obra, y el estilo. Esto es lo que Alexander Dean llama "dramatización pantomímica", es decir todos los elementos visuales de movimiento, pantomima, composición, trazado y ritmo, y ello constituye una técnica valiosa para juzgar / lo visual sin la interferencia de los estímulos auditivos. La pantomima es gráfica e ilustra; representa y simboliza; sirve de base y clarifica. Enriquece y añade brillo a una representación. Otorga a la ficción la apariencia de la realidad. Le da a la dirección de una obra una trama visual. No sólo nutre e ilumina la acción dramática sino también la / facultad creadora del director.

ADOLFO URZUA ROSAS. Dramaturgo, director teatral, ensayista, pero ante todo gran impulsador del teatro nacional. Se inició como autor teatral en 1885, con una obra de corte melodramática, bajo las influencias del romanticismo; su título: "Alberto, el Poeta". Posteriormente, hacia 1908, dos producciones literarias en tregua al juicio público; su drama en un acto "UN HOMBRE", con el tema del bandidaje del sur. Obra que mantiene su total vigencia dada la calidad de su texto, como la construcción de situaciones y definición de caracteres. La otra producción de esa fecha fué un manual de declamación, primer texto técnico sobre el trabajo de interpretación, donde Urzúa Rosas preconizó todo un método de trabajo, verdaderamente revolucionario para su época. En 1913, junto a Antonio Acevedo Hernández, Manuel Rojas, José Santos González Vera, José Domingo Gómez Rojas y otros, formó la Primera Compañía Dramática Chilena, en la cual se desempeñó como director artístico. Esta Compañía, debutó a fines de ese año con "En el Rancho" de Acevedo Hernández. Con un repertorio casi exclusivamente nacional, la compañía trabajó intensamente hasta 1916. Entre las numerosas obras de este autor, destaca un sainete en tres cuadros, "Un Juez Campesino", donde a la manera de Cervantes, juega con la sabiduría del hombre de nuestros campos, con el conocimiento que da el enfrentamiento con la vida y con la tierra. Urzúa Rosas murió en 1937. Había nacido en 1863. Otras obras de este autor: "Entre Dos Piensos", "Reliquias", "El Pasado y el Presente".

"UN HOMBRE"

Drama  
en  
un  
acto  
de:

Adolfo Urzua Rozas

XX

personajes :

→ Ña Matea.....	65 años	<i>Madre de Pedro</i>
→ Mañunga.....	20	<i>hija de 1º Pedro</i>
→ Vicho.....	26	<i>galan</i>
→ El Coronta.....	28	<i>villano</i>
→ Rafaél.....	25	<i>} Piones</i>
→ Chago.....	30	<i>}</i>
→ No Pedro.....	50	<i>- despatcher</i>

XX

acto único

\*\*\*\*\*

EL TEATRO REPRESENTA UNA ESPECIE DE PATIO COMUN, DE LOS QUE SE ENCUENTRAN CON FRECUENCIA EN NUESTROS / CAMPOS. A LA IZQUIERDA, UNA PEQUEÑA RAMADA, DEBAJO DE LA QUE HAY UN YUNQUE DE LA HERRERIA DE VICHO, Y SUS HABITACIONES; ES DECIR, UN RANCHO DECENTE. A LA DERECHA, EL RANCHO EN QUE VIVE Y TIENE SU DESPACHO, CUYA PUERTA PRINCIPAL DA AL CAMINO, NO PEDRO Y SU / HIJA MANUNGA. UN ARBOL CASI AL CENTRO Y FONDO DEL / PROSCENIO. POR EL FONDO, ABIERTO, ES DECIR, SIN PA- RED, SE VE LA VARA DE TOPEAR Y DESPUES EL CAMINO, / QUE CORRE PARALELO A LA BOCA DEL PROSCENIO. ES LA / ENTRADA DE LA NOCHE Y POCO A POCO LA ESCENA, Y, MUY PRINCIPALMENTE, EL CAMINO, SE ILUMINA CON LUZ DE LU NA.

Escena I RAFAEL Y CHAGO.

CHAGO.- Oye, Rafaél, ¿me la hacís o no me la hacís? No Basilio tiene una chicha crua de mándame llamar lloviendo; como que es de sus mismas parras, ya vís.

RAFAEL.- ¿Vos creís que ando siempre abiáo como el apareció?

CHAGO.- ¿Tamién vos?

RAFAEL.- ¿Cómo tamién vos?

CHAGO.- Quiero icir que tamién le tenís tirria.

RAFAEL.- Y vos lo defendís porque te ha feriao y por que le tenís mío.

CHAGO.- Lo efiendo porque soy agraeció y a respeito de lo que icís que le tengo mío, habláis por boqueal.

RAFAEL.- Mira, Chago, no te enojís; pero la verdá es que en dándote un trago no vis ná. Y te lo igo porque mientras te convidaba y tomavay con él, te preguntó una pila de cosas que no había paqué preguntar, ni vos teníais paqué contestar, ya vis. Y too eso con un desconocío.

CHAGO.- No, desconocío nó. La maire de Vicho, que lo divisó, dijo que no se equivocaba, que era el mesmo.

RAFAEL.- ¿Cómo el mesmo?

CHAGO.- Un sirviente de la Hacienda de la Punta, que le dió una puñalaíta a uno de los patroncitos porque lo pilló con su china. Claro que tuvo que echalas pa que no lo agarraran pues, que el caballero casi se murió.

RAFAEL.- ¡Y ahora se viene por aquí tan fresco...;

CHAGO.- Como de eso hacen sus diez años, y como parece que no usa ná el mismo nombre de entonces, y como la peste, que le dió después según dicen, lo desfiguró algo.

RAFAEL.- Güeno, pues no debe ser un hombre honráo el que se cambia de nombre y apelativo.

CHAGO.- Mira, Rafél, dejémoslos de leseras: mientras que él gaste como rico con los que estamos con él... no tenemos que averiguar vías ajenas. Puesto que no le hace mal a naide gastando su plata...

RAFAEL.- Mira, al respeuto de que no le hace mal a naide... no será por falta e ganas, ya viste la mirá que le echó a Vicho cuando éste con su tordillo lo pasó dos veces en la vara; Vicho no lo oyó ná, pero yo oí que lo amenazó por lo bajo. Además, claro se vé que le anda buscando las tres mitás a la Mañunga, la hija e ño Basilio, que toos saben que ha prometío casarse con Vicho y que ño Basilio es gus-

tosos. Me almira como haiga aguantáo Vicho; pero se me figura que si esto sigue va a haber una grande. Ya sabís el genio de Vicho.

CHAGO.- Güeno, pero la verdá es que el apareció, como icís, no tiene ná la culpa de que le haiga quéido en gracia a la Mañunga.

RAFAEL.- Quéido en gracia, no lo creo; ese hombre tiene una cosa que no puede hacerse querer de nadie, es la Mañunga que tiene esa maldita risa que parece que le dá esperanza a too el mundo. Pero no quiero creer que sea tan quiltra que le dé lugar a un indivío que no puée en ná igualar a Vicho; ya vís que además de su oficio de herrero, que le dá de sobra pa él y su maire, es dueño de too esto junto con los ranchos del lao y cinco cuairas de tierra... la Mañunga lo conoce más de dos años.

CHAGO.- Mira, Vicho, lo mejor será que no nos meta mos en ná; que sea lo que está de Dios, y anda a pedir un doble, ya vís que la noche va cerrando y en toas partes cierran temprano, aunque esté la luna como el día. Ya vís; con el salteo que ayer hicieron en el bajo, la gente está asustáa, como que dicen que el hechor ha sido el Coronta, que ya debe muchas.

RAFAEL.- ¿Vos lo conocís?

CHAGO.- ¡Ey tá; ¡Cómo quierís que conozca a ese bandío; ¡Además dicen que no le han visto la cara más que los de su cuadrilla, que le tienen miéo, y a los que mata, y como éstos no hablan... Pero hemos hablao mucho; venga el doble;

RAFAEL.- Güeno, métele y Calleuque es buen lugar.

CHAGO.- ¡Bien habláo; (ENTRAN POR LA PUERTA PRIMERA DEL FONDO DERECHA).

Escena II Ña MATEA, LUEGO MAÑUNGA.

ÑA MATEA.- ¡No está, no ha llegao; ¡sea por Dios; (VA A ASOMARSE AL CAMINO) ¡Ni luces; ¡Dios mío; so lo falta que le haya pasao algo. Aquel hombre... la Mañunga de por medio... Vicho que es arrebatado, como su paire lo era... (VA HACIA LA PUERTA POR DONDE ENTRARON RAFAEL Y CHAGO). ¿No han visto Uds. a mi Vicho? (COMO QUE OYE). Me tiene con cuidao. Mañunga, ya que te encuentro a mano... Vení un poco...

MAÑUNGA.- Voy, ña Matea.

Escena III DICHA Y MAÑUNGA.

MAÑUNGA.- Aquí estoy, mamita.

ÑA MATEA.- ¿Mamita?... Bueno, llámame mamita, mejor, pa lo que tengo que icite... Mira, creo que no dudarás de lo que te quiero... Y si no me hubiera nacido el quererte... Siempre te hubiera querido mucho por él, por mi Vicho, que te quiere desde hace tiempo... y que por vos está más sosegado y más trabajaor que nunca. Ende que murió su paire, mi pobre Polo, que Dios tenga en el cielo, no me quea más que él en el mundo. (MAÑUNGA OYE CON LA CABEZA AGACHADA) Ya vís, si a mi hijo le sucediera una desgracia... yo, me moriría. Y desde hace tres días, principalmente ende ayer, día de las carreras y de las topeaduras... es mucha mi intranquilidá... ¡Ese hombre que apareció tan chapiado y gastando tanta plata, parece que quiere ser la mala sombra de mi Vicho;... Mañunga, por favor te lo pío: decime la verdá... ¿Habís cambiao de parecer con mi Vicho? Decímelo, que yo lo sepa... para preparar a mi Vicho contra su desgracia... para librarlo...

MAÑUNGA.- ¿Cómo...? ¿Yo...?

ÑA MATEA.- ¡Lo he sabío; Me ijeron que ese que han dao en llamar el apareció, te está buscando las tres mitás, y que vos, ayer principalmente, estabay quiltreando con él.

MAÑUNGA.- ¡Eso es mentira; Si a una la obsequian o le pasan un trago, no puede negarse, y si a una la convían a bailar, no puede arrancarse como cabra al monte.

ÑA MATEA.- Eso según y cómo, Mañunga. Dicen que vos le diste mucho lugar, que la cueca que bailaste con él fué muy apretá y que hasta le regalaste un clavel que él te pidió.

MAÑUNGA.- Bueno ¿y hay pecao en eso? Ya sabe Ud., Ña Matea, que hey estao tres años en la escuela, y allí me han enseñao a ser política con las personas.

ÑA MATEA.- No digo que nó; pero es que con lo que sois buena moza y andáis bien vestía y tenís mucha letra menúa, te gusta que te digan... y con eso exponís a los hombres.

MAÑUNGA.- Una no puede andar con cara de león.

ÑA MATEA.- Ni mucho ni poco.

MAÑUNGA.- Y dey. ¿Tiene alguien que sacarme algo? ¿Tienen que decir algo de mi creito? Hablan las envidiosas porque tienen lengua, ña Matea. ¡apostarí a que ha sido la Genivera la que ha venío con el cuento; Como es capaz de perderse por Vicho...

ÑA MATEA.- ¡Mañunga;

MAÑUNGA.- Alguna vez tengo yo tamién que decir la verdá.

ÑA MATEA.- ¡Mañunga; ya vís como hablay de la otra pobre.

MAÑUNGA.- ¡Porque tengo razón;

ÑA MATEA.- Y la otra dice que vos le mostrais los dientes a tóos.

MANUNGA.- ¡Ña Matea, ya esta bueno; Es verdá que yo la quiero y la respeto como a mi maire, pero, no es paque me trate como lo está haciendo. Si vé que no valgo pa su hijo... aún está a tiempo.

Escena IV - VICHO Y DICHA.S.

VICHO.- (QUE HA OIDO LAS ULTIMAS PALABRAS) Eso según lo que pensáis vos Mañunga.

ÑA MATEA.- ¡Ah; Ya estay aquí: me teníay con tanto cuidao.

VICHO.- Mamita, por favor, déjeme hablar a solas dos palabras con la Mañunga.

ÑA MATEA.- Yo le estaba diciendo...

VICHO.- Mamita, yo le diré...

ÑA MATEA.- Hijo mío, te pido, por favor...

VICHO.- Mamita, no tenga cuidao: esto tiene que que ar arreglao ahora mesmo, yo no pueo vivir así.

ÑA MATEA.- Güeno, hijo mío, pero sé prudente.

Escena V - VICHO Y MAÑUNGA.

VICHO.- Oyeme, Mañunga; hoy hay que hablarte con el corazón en la mano y... pa toa la vía. Vos sabís muy bien que nos queremos ende antes de la muerte de mi paire, por lo menos así me lo dijiste vos... Güeno cuando murió mi paire sabís que el dueño de la hacienda El Monte, me ofreció posesión y tierra y sueldo fijo, si me iba con él; y sabís que teníamos compraor pa nuestras tierrecitas y nuestros ranchos. Y

too, too lo desprecié porque te quería a vos con toc mi querer. Si, ende aquella tarde que por últi ma vez fuiste a la escuela, cuando hablamos allá... junto a la puerta de tranca del nogal, ende entonces comprendí que no podía apartarme de vos, que no pueo vivir sin vete, sin sentir aentro e mí cuando te veo, esta cosa que me hace sufrir y me hace tener gusto... porque no pueo pasar, no pueo trabajar si no te oigo toas las mañanas cantar como un pajarito cuando sale el sol... porque no pueo separarme ... porque no hay naide (CON MUCHA ENERGIA) no hay naide en el mundo que puea separarme de vos, lo entendís? Si ahora me engañai, si habís cambiao de pa<sup>ra</sup>recer... yo no tengo la culpa. ¡Este querer que aquí a creció tanto, tanto, yo no lo pueo arrancar sin matar, y antes de vete en brazos de otro... mira... yo que nunca soy... Mira, Mañunga, me desgraciaria, sí, te lo juro, sí, y después paqué querría yo la vía...;

MANUNGA.- Pero, Vicho, ¿paqué te atormentay así? ¿qué te hey hecho yo?

VICHO.- ¿Que qué me habís hecho...? Si viste que yo estaba enojao ¿paqué bailate con él? ¿Pa qué le regalaste el clavel? ¿Paqué te reíay?

MANUNGA.- Pero, Vicho, si la educación le manda a una portarse bien con la gente.

VICHO.- No, la educación no puede mandar hacele tira a uno el corazón y hacer querer a otro.

MANUNGA.- Es que vos soy muy celoso, Vicho.

VICHO.- No, es que no quiero que me quiten lo que es mío, sí, mío, por vos, por tu propia voluntá. Pero, si habís cambiao por mi mala suerte, decímelo ahora, ahora mesmo... aunque me muera, Mañunga ¿me querís?

MANUNGA.- ¿Cuándo te hay dicho que nó?

VICHO.- Dímelo, pero no así,... morándome... como o tras veces, con ese mirar que me hace sufrir y que me hace gozar... ¿Me querís?

MAÑUNGA.- Sí, ¡te quiero!...

VICHO.- ¡No, no basta!... no te creo ahora con tanta facilidá como antes... quiero más...

MAÑUNGA.- Déjame que pueden vernos...

VICHO.- ¿Qué importa? ¡Te he dicho que quiero más!...

MAÑUNGA.- ¿Qué quieres?

VICHO.- Que salgas aquí cuando todos duerman.

MAÑUNGA.- ¡Pero, qué quieres! ¿Qué objeto tiene?

VICHO.- ¡Yo lo quiero Mañunga!... Yo quiero hablar-te sin más testigos que Dios del cielo.

MAÑUNGA.- ¿No véis que puede saberse? ¿Y mi crédito? de mí náide tiene que icir ná... nó, nó.

VICHO.- ¡Mañunga, eso es desengañarme! ¡Nó, no me querís ya...!

MAÑUNGA.- Como quererte, sí, puesto que quiero ser tu mujer, pero... ¿y mi crédito?

VICHO.- Tu crédito... ¿No es el mío?

MAÑUNGA.- ¡Ah! alguien viene... es mi páire...

VICHO.- Mañunga, no me despreciéis, ¿ya no tenís con fianza en mí? Mañunga... ¡Solo así creeré que no que rís más que a mí, que no sóis mala!... Mañunga... por lo que más quieráis...

MAÑUNGA.- Hasta luego. (YENDOSE)

Vicho.- ¿Saldrís?...

MAÑUNGA.- ¡Sí!... (SE VA).

Escena VI - VICHO, ÑO PEDRO, RAFAEL Y SANTIAGO.

ÑO PEDRO.- Aquí nos tomaremos este, mientras la Mañunga cierra la puerta que da al camino.

CHAGO.- ¡Bien Juáo! En esta mesita. (SE SIENTA PONIENDO UN JARRO O UN CANTARO EN MEDIO) ¡Está saliendo la luna y tan relinda que dan ganas de gozarla!

RAFAEL.- ¡Hola! Vicho ya llegaste.

VICHO.- Ya vís.

NO PEDRO.- Acércate, Vicho. Vení a tomar un trago con nosotros. (SE SIENTA)

RAFAEL.- Hombre y a esta hora venís del lao el bajo, onde ayer no más hicieron un salteo.

VICHO.- ¡Bah! que podrían quitarme a mí. Además, no es cosa de llegar y pelar pencas: toos somos hombres y tenemos manos.

CHAGO.- Güeno, sírvete Vicho.

VICHO.- (SIRVIENDO) Salú.

TODOS.- Salú, buen provecho. (VAN PASANDO EL CANTARO EN REDEDOR)

RAFAEL.- Güeno, ¿y qué ha oído decir del salteo del bajo, ño Peiro?

ÑO PEDRO.- Más u menos lo que ustedes saben al respeito. Que el Coronta con su cuarilla se metió en casa del amministraór del Bajo. Toos llevaban máscaras. Mataron al amministraór y a un sirviente y se llevaron más de trescientos pesos en plata y algunos efeutos de valor.

CHAGO.- ¿Y los persiguieron?

ÑO PEDRO.- Sí, pero parece que un poco tarde, porque los dejaron a toos amarraos, y de allí a que se desamarraran y reunieran a los inquilinos, y que acompañaran a los tres guardianes que hay... yo creo que hace falta que aquí estemos toos preveníos, Vicho. En el pueblo somos muy pocos y apenas tenemos armas.

VICHO.- (QUE ESTA PENSATIVO) Es verdá.

Escena VII - DICHOS Y EL CORONTA.

CORONTA.- ¡Buenas noches;

TCDOS.- ¡Buenas;

CORONTA.- Si no molesto... quisiera tomar un trago e chicha con los amigos.

ÑO PEDRO.- Aunque es un poco tarde y hemos cerrao... no se dirá que no somos buenos amigos. Chicha estamos tomando... haga Ud. boca mientras Mañunga nos trae otro doble. (LE PASA EL VASO)

CORONTA.- (BEBIENDO) A la buena salú.

CHAGO.- Siéntese. (EL CORONTA SE SIENTA)

CORONTA.- Gracias.

ÑO PEDRO.- Mañunga, trae otro doble. ¿No es eso... ño?...

CORONTA.- Mateo, a sus órdenes; pero es poco: dos dobles sería mejor.

ÑO PEDRO.- Yo creo que está bueno con uno; ya nosotros amos ido aílante.

CORONTA.- Como Ud. quiera.

CHAGO.- ¿Y de dónde viene, señor Mateo?

CORONTA.- Del láo e la puntilla.

RAFAEL.- Y van dos.

CORONTA.- ¿Cómo dos?

RAFAEL.- Es que Vicho acaba de llegar también del lao e la Puntilla, osea e cerca del Bajo, y se necesita ñeque pa andar puallí a estas horas, cuando se sabe que el Coronta hizo ayer un salteo.

CORONTA.- ¿Y cómo saben que es el Coronta?

NO PEDRO.- Tóo el mundo lo dice.

CORONTA.- ¡Pero si naide lo conoce;...

RAFAEL.- Güeno, pero una cosa no quita la otra: dicen que fué él.

VICHO.- De toas maneras, no creo que sea cosa pa tene le tanto miéo.

CORONTA.- ¡Es que dicen que el Coronta manija el cuchillo como el cielo manija las estrellas;

VICHO.- Donde hay un hombre, puee haber otro.

CORONTA.- A ese no le ha salío tuavía el hombre que lo venza ni le meta míó...;

VICHO.- Parece que Ud. lo conoce mucho.

CORONTA.- Sé que más vale tenerle por amigo, porque a ése náide se la ha hecho que no se la haiga pagáo.

NO PEDRO.- Mañunga, ¿que te queaste urmía? (LLAMANDO-LÁ).

VICHO.- Como yo no he de tener relaciones con él.

CORONTA.- Eso no lo puée icir náide; hay un dicho que dice: "Arrieros somos, por el mesmo camino vamos ... y las doce nos puéen dar en el camino.

VICHO.- (ENCOGIENDOSE DE HOMBROS) Pa mí... lo que séa.

Escena VIII- DICHOS Y MAÑUNGA.

MAÑUNGA.- Aquí está el otro doble.

CORONTA.- Buenas noches, señorita.

MAÑUNGA.- Buenas noches.

CORONTA.- Está en buenas manos señorita. Quítele el veneno. Sírvasse un traguito. (MAÑUNGA VACILA)

ÑO PEDRO.- Sírvetete.

MAÑUNGA.- Te la hago, Vicho.

VICHO.- Te la pago, Mañunga. (BEBE MAÑUNGA Y LE PASA EL CANTARO A VICHO)

VICHO.- A tu salú, Mañunga.

MAÑUNGA.- ¡Buen provecho; (EL CORONTA SE HA PUESTO DE PIE, RECIBE EL VASO DE MANOS DE VICHO Y SE VA DON DE LA MAÑUNGA, QUE ESTA APARTADA HACIA LA BOCA DEL PROSCENIO).

CORONTA.- Güeno, pero yo deseo que tome un traguito a mi salú. Se me figura que si Ud. toma a mi salú, tardaré mucho en morirme.

MAÑUNGA.- (RECIBE EL VASO) A su salú. (MIENTRAS BEBE EL CORONTA LE DICE RAPIDAMENTE).

CORONTA.- He venido por Ud. la quiero de veras. Soy rico. Volveré hoy mismo, esta noche. (RECIBIENDOLE EL VASO) Salud. (BEBE)

MANUNGA.- Yo nó. (EL CORONTA VUELVE A SU ASIENTO, MANUNGA VACILA UN INSTANTE Y SE ENTRA)

Escena IX - DICHOS, MENOS MANUNGA.

CORONTA.- Sírvase, ño Pedro.

NO PEDRO.- Salud. (EL VASO PASA DE MANO EN MANO, AL LLEGAR A VICHO)

VICHO.- No bebo más, gracias.

RAFAEL.- (AL CORONTA) ¿Ud. va a trabajar por aquí?

CORONTA.- Tal vez, eso depende... Venga el último trago; el del estribo. (TOMA EL CANTARO).

NO PEDRO.- ¿Ya se vá?

CORONTA.- Sí, ño Peiro, y pa el lao e la Puntilla, por donde dicen que debe andar el Coronta.

RAFAEL.- Eso es tentar al diablo;

CORONTA.- ¡Bah! Salud don Vicho, porque Dios lo libre del Coronta.

VICHO.- Gracias, por el buen deseo. (EL CORONTA BEBE) Pero si el Coronta no es cosa del otro mundo... ¡yo creo que no es pa tanto!

CORONTA.- ¡Me gustan los hombres encacháos!

VICHO.- Yo soy así, al son que me tocan bailo.

CORONTA.- ¡Buenas noches! Hasta que nos veamos, don Vicho. (CON MUCHA SORNA).

VICHO.- A mí se me vé en toas partes; no me escondo nunca.

CORONTA.- ¡Mejor! ¡Buen provecho! (SE VA)

Escena X - DICHOS, MENOS EL CORONTA.

NO PEDRO.- ¡No sé por qué no me gusta ese hombre;

RAFAEL.- Lo mesmo le pasa a muchos, y entre ellos a mí.

VICHO.- Mi manita, que lo vió ayer un momento, creyó ver en él a un tal Lorenzo, sirviente de la hacienda, que hace diez años le dió una puñalada a uno de los caballeros y se arrancó. Lo único que parece que éste ha tenido peste y el otro no eraapestáo.

CHAGO.- Pero este se llama Mateo y no Lorenzo.

VICHO.- Con cambiarse el nombre...

NO PEDRO.- ¡Claro!

CHAGO.- ¡Están soñando! Además, mientras no los haganá malo y los convie trago...

NO PEDRO.- Es cierto.

RAFAEL.- Pero eso no le quita ná a lo pesáo que es.

VICHO.- Güeno, yo me voy a la ruca; tengo que mairu gar a trabajar; hoy hay perdido mucho tiempo. ¡Buenas noches!

CHAGO.- ¿No tomáy el último trago?

VICHO.- Nó, gracias, y provecho.

CHAGO.- Nosotros lo acabaremos. (SE VA VICHO).

NO PEDRO.- Puesto que hemos bebío el último trago, creo que es tiempo de la recogida. Buenas noches. ¡Mañunga! (LLAMANDOLA)

MAÑUNGA.- (ADENTRO) ¡Ya voy!

ÑO PEDRO.- Recoge y vamos.

RAFAEL Y CHAGO.- ;Hasta mañana; (SALE MANUNGA Y RE-  
COJE EL CANTARO)

Escena XI - CHAGO Y RAFAEL.

CHAGO.- (GUINÁNDOLE EL OJO) Oye Mañunga qué te íjo  
el chapiáo?

MANUNGA.- (ENOJADA) ;Taitita? (LE HACE UN DESPRECIO  
Y SE ENTRA)

CHAGO.- ;Ey tá; vení a juate con la escuáira (A RA-  
FAEL) ;Viste como le habló al óido el cristiano ese?

RAFAEL.- (CON LA CABEZA) ;Um...;

CHAGO.- Y viste como Vicho, que tamién lo vió, se  
queo sentáo?

RAFAEL.- (COMO ANTES) ;Um...;

CHAGO.- ;Y no es cierto que eso parece miéo?

RAFAEL.- (ENOJADO) No, pruéncia.

CHAGO.- ;Bah; el miéo se parece mucho a la pruencia.

RAFAEL.- (IRRITADO) Mecón que soy mala lengua. ;No  
sé como tenís con dientes tuavía el hocico;

CHAGO.- ;Vaya óh; No te enojís. ;Tamién tenís cura-  
éra peliá como la e Marcos?

RAFAEL.- No se necesita estar ná curáo para icite la  
verdá y lo emás que queráy...

CHAGO.- Ya está; Calleuque es buen lugar. ;Ya estoy  
calláo;

RAFAEL.- Güeno, es mejor.

CHAGO.- Convenío y a ormir... (SE VAN)

Escena XII - EL CORONTA Y EL CABRO.

CABRO.- (HABLAN APARENTANDO QUE LO HACEN EN VOZ BAJA) Güeno; te igo que hay malas noticias y que vay a hacer una lesera. Acuérdate de que una mujer te causó la primera desgracia, ¿vís?

CORONTA.- Ya sabís que no me gustan que me igan ná...  
... Y si no fueray vos el que me lo ice... mecón que...

CABRO.- Güeno; ya está. Te lo igo porque te quiero como verdadero amigo y compañero ¿vís?

CORONTA.- Güeno, por eso te aguanté el sermón tamién. Ahora quédate como te hay dicho, a distancia, a onde alcancís a oir mi chiflío, por si te necesito y los demás niños a onde puéan oirte a vos, paque vengán tóos si hay necesidá. Puede ser que además de la chiquilla llevemos otra cosita.

CABRO.- ¿Vay a quearte solo?

CORONTA.- No, con mi choco y mi cuchillo. Y ya sabís listos pa arrancar por el camino del Farellón.

CABRO.- Güeno, ya está.

CORONTA.- A hacer lo que te hay dicho (SE VA EL CABRO).

Escena XIII- EL CORONTA SOLO.

CORONTA.- Güeno, yo quisiera hacela completa porque estoy picáo. No Peiro ganó harto en las carreras y con la venta. Aquí no hay más que dos hombres: Vi-cho, a quién le tengo hartas ganas, y No Peiro, y nosotros somos cinco, que valimos por diez. Veremos como se presenta el negocio. Y la Mañunga... ésta me ha producío a mí algo aquí aentro, algo que ni

la otra... Güeno, lo que es yo, no me voy en banda aunque tuviera que encendele juego a tóo el pueblo ... ya sé que aquella es su pieza... ¿Qué diablos haré? Llamaré a las buenas. (SE ACERCA A LA SEGUNDA PUERTA DERECHA DEL ACTOR, HACIA LA BOCA DEL PROSCENIO. VICH0 SALE SIGILOSAMENTE).

Escena XIV - EL CORONTA Y VICH0, LUEGO MANUNGA.

VICH0.- (APARTE) Un hombre... (SE OCULTA). (EL CORONTA LLAMA A LA PUERTA CON LOS NUDILLOS DE LOS DE DOS. MANUNGA SALE CON SIGILO Y JUNTA LA PUERTA SIN RECONOCER AL CORONTA, ESTE LE COJE UNA MANO Y LLEGAN AL CENTRO DEL PROSCENIO).

MANUNGA.- (RECONOCIENDOLE); Dios mío; ;Es Ud...; ;Qué quiere Ud. aquí?

CORONTA.- ;Qué pregunta; ;No le dije que volvería?

MANUNGA.- Yo no le he hecho caso... ni puedo permitir... ;Váyase Ud...; ;Váyase o grito;

CORONTA.- ;Y por qué salió Ud?

MANUNGA.- Yo no he salido por Ud.

CORONTA.- ;ah; ;Por el otro;...

MANUNGA.- Y a Ud. ¿qué le importa? (TRATA DE QUITAR LA MANO QUE LE RETIENE EL CORONTA).

CORONTA.- Sí me importa; pero ha salido Ud., que es lo que yo quería, y así me oirá Ud....

MANUNGA.- No suélteme Ud. o grito.

CORONTA.- Güeno, si grita Ud. no conseguirá otra cosa que el que yo les haga a los que acudan y a Ud. un mal que no quiero hacéles. Créame: es esta una de las poquísimas veces que digo la verdá y que quiero ser güeno.

MANUNGA.- ¡Suélteme Ud....!

CORONTA.- Aguarde Ud., es necesario que me oiga... ¡Soy rico: Ud. será mi reina; Es necesario que sea pa mí; la quiero de un modo que no hey querido a nai de... Ud. tendrá plata, alhaja, vestíos, lo que quiera. Pero venga Ud. conmigo ahora mesmo.

MANUNGA.- ¡Yó, con Ud...? ¡Ud. está loco; ¡Suelte Ud....!

CORONTA.- Sí, casi loco, y por lo mesmo... no me desprecie: ¡sus ojos; ¡su bonitura, ese yo no sé qué que Ud. tiene, tiene la culpa;

MANUNGA.- ¡Suelte Ud. o grito;

CORONTA.- Prenda mía, le juro que no le conviene; condenaría a todos los que vinieran y hasta los que no vinieran.

MANUNGA.- ¡ah; por la virgen santísima. ¡Oh; Estoy resuelta a gritar...

CORONTA.- Junto con gritar Ud. llamaré yo, y al tiro cinco hombres que valen por diez, estarán a mi lao y no dejaremos títere con cabeza. Por esta (BES. LA CRUZ) ¡Véngase Ud. a las buenas; Hasta soy ca paz de ser hombre bueno: la haré dichosa.

MANUNGA.- Pero ¿qué dice Ud.?

CORONTA.- Le probaré aún que la quiero de veras. Dé me ahora una prueba de amor y volveré a la luz del día a hacela mi mujer...

MANUNGA.- ¡Nunca;

CORONTA.- ¡Oh; ahora mesmo... aunque tuviera que ba tirme con tóos los hombres del pueblo... Sí, yo no hago las cosas a medias...

MAÑUNGA.- ¡Oh; nó, suelte, suelte le igo...

VICHO.- (APARTANDO AL CORONTA) No tendrá paqué bairse con tantos...

MAÑUNGA.- ¡ah; ¡Vicho;

VICHO.- Chit, Mañunga que no despierte tu padre.

CORONTA.- Tengo más suerte de lo que creía; la mujer que quiero y el hombre que aborrezco...;doble ganacia;

VICHO.- ¿Va a llamar Ud. a los otros cinco?

CORONTA.- ¡Ba; Pa vós, con medio yó basta y sobra.

VICHO.- ¡Bueno, eso es de hombre; Pero no hagay bulla, ya vís que el creíto de la Mañunga es el mío... y como vos sois mucho pa mí...

CORONTA.- ¡Por mi maire; ¿Vos vais a impedir que me la lleve?

VICHO.- ¿Qué habís creio que soy manco?

CORONTA.- Me gustai por lo encachao...

VICHO.- No hablemos más, vamos allí al camino...

CORONTA.- ¡Ni loco; ¿No vís que la prenda alborotará y me obligará a hacerla más grande? Ná, aquí mesmo y ella será el premio... Porque tiene que ser pa mí muerta o viva.

MAÑUNGA.- ¡Dios mío;

VICHO.- Chit, Mañunga te hay dicho que pueden sentirte...

CORONTA.- Aquí al mediecito... (MAÑUNGA QUIERE IR POR EL LADO DE SU PIEZA. EL CORONTA PASA A AQUEL LA

DO). Alto, prenda, le juro por mi maire que si grita o intenta arrancarse... la mato...

VICHO.- ¡ah; guapo...

CORONTA.- Ahora verís... Con permiso. Voy a dejar aquí este choquito, que tiene el defeuto de lairar pa morder. (VICHO SE HA ENROLLADO LA MANTA EN EL BRAZO Y SACADO SU CUCHILLO, EL CORONTA HACE OTRO TANTO, MANUNGA DE RODILLAS, A UN LADO, ESTA EN EL ESTADO QUE DEBE SUPONER LA ACTRIZ) (SE TIRAN UNOS CUANTOS TAJOS Y EL CORONTA HACE SALTAR DE LAS MANOS EL CUCHILLO DE VICHO) ¡Ahora te tengo en mis manos; (ARROJA EL PUÑAL DE VICHO CON EL PIE) ¡Quieta, prenda, que te va la vía y la de tu padre;

MANUNGA.- ¡Por la virgen santísima;

CORONTA.- Vicho, confórmate con que me la lleve y te perdono la vía por valiente.

VICHO.- ¿A mí? Por la... ¿No vís que tuavía estoy vivo y que me quean las manos...? ¿No vís que es mi vía y vos sois un lairón y perro?

CORONTA.- Por la... te mato... (EL CORONTA LE TIRA VARIAS CUCHILLADAS, QUE VICHO BIRAJA CON LA MANTA. MANUNGA SE RETUERCE LAS MANOS DE DESEPERACION. DE PRONTO VICHO LE TIRA LA MANTA A LA CARA, SALTA SOBRE EL. LE COGE LA MANO DEL PUÑAL, SE LA RETUERCE Y LE HACE SOLTAR EL ARMA. SE OYEN A LO LEJOS DOS O TRES TIROS. VICHO ARROJA POR TIERRA AL CORONTA. CAE SOBRE EL LO COGE DEL CUELLO CON LA MANO IZQUIERDA Y LO SUJETA. MANUNGA SE ALZA Y LE PASA EL PUÑAL QUE ESTA MUY CERCA)

VICHO.- Ahora sois vos el que es mío; perro, lairón. (EL CABRO LLEGA CORRIENDO Y GRITA DESDE EL FONDO).

CABRO.- Arranca Coronta que la pulicía está encima. (EL CABRO SE VA).

MAÑUNGA.- ¡Vicho, es el Coronta;

CORONTA.- Mátame, ya que me ganaste ¡soy el Coronta;

VICHO.- No soy ná asesino. ¡Bah; (LO SUELTA)

CORONTA.- ¡Vay a entregarme...;

VICHO.- Menos... ¡Yo no soy un Júas; Arráncate, si podís, porque si te pillan te afusilan. Si está en Dios que te pillen... (EL CORONTA DUDA UN INSTANTE DE LA SINCERIDAD DE VICHO).

CORONTA.- Me habís ganao de toos móos... (COGE DEL SUELO EL CHOCO Y ECHA A CORRER).

Escena XV- MAÑUNGA Y VICHO.

(MAÑUNGA SE CUELGA AL CUELLO DE VICHO CON CIEGA EXPANSION Y CON GRITOS SALIDOS DEL ALMA)

MAÑUNGA.- ¡ah, pégame, pégame Vicho mío; ¡ Pégame, mi vía, mi corazón...; Yo he sido la causa de que haigay estado en peligro de que te matara el Coronta, el bandío... ¡Pégame Vicho mío;

VICHO.- ¡Calla, calla, mi Mañunga;

MAÑUNGA.- Nó, no, que me importa a mí ahora solo soy tuya, toa tuya, si no quiero vivir más que pa vos, pa quererte, pa adorarte, ¡Vicho mío;

Escena XVI - NÓ PEDRO, NÁ MATEA, LUEGO RAFAEL, CHAGO Y ALGUNOS VECINOS.

NÓ PEDRO.- ¡Qué, qué hay?

MAÑUNGA.- Que el apareció, que el que acaba de estar aquí, el que dijo que se llamaba Mateo, es el Coronta, el que quiso matar a mi Vicho, que Vicho lo ganó ... que el bandío arrancó y que lo sigue la pulicía.

NO PEDRO.- ¿Pero vos estay loca?

MAÑUNGA.- ¿Que no sintió los tiros? (SE OYEN DOS O TRES TIROS MAS CERCANOS) ¡Ay!

ÑA MATEA.- (S.ALE CON UNA LUZ EN LA MANO) ¡Vicho, Vicho, hijo mío!

MAÑUNGA.- (COGIENDOSE DE UN BRAZO DE VICHO) ¡Dios mío! (SE VE PASAR CORRIENDO POR LA CALLE ALGUNAS PERSONAS).

NO PEDRO.- Con razón desconfiábamos todos de ese hombre. ¿Pero dices que pelió aquí con Vicho?

MAÑUNGA.- Sí padre, y estuvo a punto de matar a Vicho; pero aunque el otro estaba con el puñal y tirándole tajos, Vicho lo botó al suelo y pudo matarlo cuando supo que el que tenía agarrao era el bandido Coronta, y Vicho lo largó porque le ijo que no era asesino pa matarlo y que arrancara.

ÑA MATEA.- ¿Y vos?

MAÑUNGA.- Yo... yo le debo la vida a Vicho... y mi crédito. Si no es por Vicho, ese bandido nos habría asesináo y robao, como hizo en el Bajo, pues tenía cerca a toa su cuairilla, que no tuvo tiempo de llamar.

NO PEDRO.- ¡Oh! ¡Nuestro bravo Vicho!

VICHO.- No, yo no hice más que lo que púe, y además que defendía a la Mañunga. ¡Cómo no había de tener fuerzas!

Escena XVII - DICHOS, UN SARGENTO DE POLICIA Y TRES SOLDADOS DE LA MISMA QUE TRAEN AL CORONTA GRAVEMENTE HERIDO.

---

SARGENTO.- Aquí nos darán permiso y nos arreglaremos para llevarlo. Al otro preso y al muerto es más

fácil.

NO PEDRO.- Aquí lo traen. Entren Uds. (ALGUNOS HAN ENCENDIDO LUCES Y ALUMBRAN LA ESCENA).

SARGENTO.- Es necesario que arreglemos alguna angarilla o algo que nos sirva para llevarlo, a ver si llega vivo.

UNA MUJER.- ¡Ay! ¡Pobrecito...!

SARGENTO.- Tal vez no lo diría Ud. si hubiera visto como fueron asesinados y robados esos pobrecitos de Los Bajos ayer no más. (HAN TRAIDO UNA SILLA, ORDINARIA DONDE HAN SENTADO AL CORONTA, QUE PERMANECE COMO DESMAYADO).

CORONTA.- (HABLANDO TRABAJOSAMENTE) Agua... un poquito de agua.

VICHO.- (A MANUNGA) ¿No vís que ese infeliz pide un poco de agua?

MANUNGA.- ¡ah... sí! (VA CORRIENDO A TRAER AGUA) EL CORONTA CYENDO HABLAR A VICHO FIJA EN EL SU MIRADA MEDIO TURBIA).

CORONTA.- Vicho, perdóname... me tocó... más vale así...

MANUNGA.- ¡Tome, tome Ud.! (LE AYUDA A BEBER)

CORONTA.- ¡Dios se lo pague! Vicho, la merecís... Sois un hombre. (ENTRA UN HOMBRE CON DOS PALOS)

SARGENTO.- Eso es. (METEN LOS PALOS POR DEBAJO DE LA SILLA, LO TOMAN DOS HOMBRES Y SE VAN) Ahora, buenas noches.

MANUNGA.- (ARROJANDOSE AL CUELLO DE VICHO) ¡Vicho, Vicho mío!

NO PEDRO.- (A VICHO) Cierito, Vicho. Sois un hombre.

NOS  
LLEGAN  
NOTICIAS  
DE  
VALPARAISO:

---

Desde Enero pasado ATEVA ha estado presentando los fines de semana en la sala Luis Jovet del Instituto Chileno-Francés, un programa integrado por "Un Hombre Llamado Isla" de Jorge Díaz y "La Gran Discusión" de Eugene Ionesco. La dirección de estas piezas estuvo a cargo de Oscar Stuardo y la escenografía de Jorge Arrué.

--oOo--

A mediados de Junio ATEVA reestrenará en la misma sala, "Esperando a Godot" de Samuel Becket, que dirige Marcos Pontnoy. Escenografía de Jorge Arrué. Esta obra fué estrenada en 1960 por este mismo conjunto, en el Casino de Viña del Mar y luego exitosamente en la sala Camilo Henríquez en dos funciones.

--oOo--

Desde Junio a Septiembre, ATEVA participará con otros elementos teatrales de la ciudad en el montaje de la obra "Y nos dijeron que éramos inmortales" de Osvaldo Dragún. La dirección de Marcos Portnoy, la escenografía de Fernando Cernitagoia. Además cuenta con el auspicio de los Cursos Libres de Teatro del Inst. Pedagógico y el Depto de Extensión Cultural de la U. de Chile.

---oOo---

En Octubre ATEVA estrenará su tercer programa del año, con las obras: "El Montacarga" de Ha-

rold Pinter y "Maryelda con "y" griega" de Mar  
cos Portnoy. La dirección está a cargo de Os-  
car Stuardo y la escenografía Fernando Cenita-  
goya.

--oOo--

Para Junio ATEVA ofrecerá especialmente a los  
estudiantes, un programa de extensión teatral  
presidida por Silvio Viancos y Teófilo García,  
con las obras: "Un cesante honorable" de Mario  
Cruz, "El Avispa" de Armando Cassígoli y "Far-  
sa y Justicia del señor Corregidor" de Armando  
Casona.

--oOo--

El conjunto integrado por egresados de la U. y  
que forman el Centro de Teatro de la Universi-  
dad Sta María, denominado Primer Taller ofreció  
en Marzo ppdo., "Antes del desayuno" de O'  
Neill y "Los Buitres" del autor belga Pierre  
de Frins.

--oOo--

El Centro de Teatro prepara además las siguien-  
tes obras para el presente año: "Paso de la  
Tierra de Jauja" de Lope de Rueda, "Un Trágico  
a pesar suyo" de Anton Chejov, "Sigue la Estre  
lla" de Luis A. Heiremans y "La Ciénaga" de  
Hector Asela, integrante del Centro.

----oOo----