

dio de Creación Musical estable, dada la gran cantidad de instrumentos que allí se encuentran, pudo improvisar un Estudio y componer su obra "Amanecer".

Visitó también el Departamento de Música Electrónica de la Radio del Oeste de Alemania, Westdeutscher Rundfunk de Colonia, en el que se familiarizó con los nuevos equipos y conoció a los técnicos que allí laboran y las obras que realizan. También en Colonia estuvo en el Estudio de Música Electrónica de la Academia de Música, en la que dentro de poco se realizará un concierto con varias obras suyas.

Durante su visita a Francia estuvo en el Centro Pompidou, en París: en el Instituto de Investigaciones Científicas y Acústicas Musicales, que dirige Pierre Boulez, en el que trabajan varios compositores y que parece una empresa de computación. El instrumental que allí se encuentra está destinado exclusivamente al procesamiento de datos.

La impresión general de José Vicente Asuar sobre la creación musical en el dominio tecnológico en Europa es óptimo.

Existe gran actividad, la electrónica es un factor importante dentro de la creación musical contemporánea, de apasionantes logros en ciertos casos. Después de sobre veinte años de experimentos, la música tecnológica sigue interesando a muchos compositores y continúa proporcionando campos de investigación y experimentación en la búsqueda de nuevos procedimientos musicales y sonoros.

*Roque Cordero ganador del Certamen Interamericano de Música, organizado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de San José de Costa Rica*

El compositor panameño Roque Cordero, con Tercer Cuarteto de Cuerdas, ganó el Certamen Interamericano de Música, junto al norteamericano George Michael Schell con "Lancaster Variations for Orchestra". La Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica ejecutó el 20 de octubre de este año la obra del compositor panameño, y el 27 del mismo mes la obra del norteamericano.

## IN MEMORIAN

### *Witold Malcuzyński, 1914-1977*

El famoso pianista polaco Witold Malcuzyński murió prematuramente en julio de este año. Sus repetidas giras de conciertos a Chile le granjearon la admiración de todos los amantes de la música que aguilataron su musicalidad, interpretaciones sutiles y su gran personalidad.

Como pianista se formó en el Conservatorio de Varsovia con Josef Turczynski, obteniendo en 1936 Diploma con Distinción al finalizar sus estudios. Durante un período fue también alumno de Paderewski en Suiza, y en 1937 obtuvo el tercer premio en el Concurso Internacional Chopin, de Varsovia. En esa oportunidad conoció a Collette Gaveau, pianista, que obtuvo un lugar muy importante en el Concurso y que al año siguiente se convirtió en su esposa.

Durante la guerra abandonó Francia para radicarse en Portugal, y realizar continuas giras por Latinoamérica y los Estados Unidos, país en el que debutó en 1942, en el Carnegie Hall. Después del conflicto mundial volvió a Europa e inició giras de conciertos por ese continente, pero permanentemente actuó en Canadá, México los

Estados Unidos, y todos los países sudamericanos.

Para la BBC de Londres grabó la obra pianística de Chopin en el mismo instrumento en que el compositor tocara en Londres, en 1848.

Malcuzyński ocupaba un lugar destacado en la vida musical como pianista de primera categoría.

### *Leopold A. Stanislaw Boleslawowicz Stokowsky, 1882-1977*

Leopold Stokowsky, director de fama internacional, nacionalizado norteamericano, nació en Londres, el 18 de abril de 1882, hijo de polaco e irlandesa, y murió en su residencia en Nether Wallop, aldea de Hampshire, en Inglaterra, el 14 de septiembre de este año.

Realizó sus estudios musicales en el Royal College of Music, en las cátedras de violín, piano y órgano, obteniendo posteriormente el título de Licenciado en Música en el Queen College de Oxford. Se perfeccionó en Francia y Alemania en dirección orquestal.

Inició su carrera profesional como orga-

nista, primero en Londres, en 1908, y al regresar a los Estados Unidos fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati. En 1912 pasó a ser el sucesor de Carl Pohlig, en el podium de la Orquesta de Filadelfia, cargo que ocupó durante treinta años. Convirtió al conjunto en uno de los más renombrados de Norteamérica y del mundo y, simultáneamente, pasó a ser director de fama internacional.

Una de las actividades que colocó el nombre de Stokowski y de su orquesta en primer plano fue el estreno norteamericano de la Sinfonía N° 8, de Mahler, en Filadelfia y Nueva York, en abril de 1916. Continuó su política de dar a conocer la música contemporánea, tanto norteamericana como europea, inclusive la de estilos más avanzados. Cuando algunas de estas obras eran pifiadas, Stokowsky reprendía severamente a sus auditores, lo que no disminuía su popularidad. Permanentemente colaboraba con la "League of Composers" y la "International Composers Guild". En 1931 la orquesta le otorgó el título de Director Musical.

En 1933 Stokowsky inició los "Youth Concerts" para público, entre los quince y veinticinco años. En la temporada 1935-1936 realizó su última gira internacional con la Orquesta de Filadelfia y a su regreso renunció a la dirección del conjunto para dedicarse al estudio y la experimentación en los campos de la radio, las grabaciones, la acústica y la retransmisión sonora. No obstante, durante años, continuó dirigiendo a su antigua orquesta como director invitado.

Organizó la All-American Youth Orchestra en 1940, con ejecutantes jóvenes, entre los quince y veinticinco años, y en 1944 creó en Nueva York un conjunto orquestal para difundir la música a precios rebajados en el New York City Center. Al poco tiempo se convirtió en director invitado de la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York, y desde 1949 fue codirector con Dimitri Mitropoulos. Al mismo tiempo inició una carrera internacional dirigiendo en Europa y los Estados Unidos.

Mundialmente se reconoció la categoría de Stokowski como director, intérprete, organizador de conjuntos orquestales, y se valorizó sus políticas musicales que invariablemente estuvieron al servicio de la difusión y ampliación del repertorio orquestal.

*"Pedro de la Barra y el desarrollo del Teatro Chileno" (1912-1977)*

Por Fernando Cuadra, Director del Departamento de Artes de la Representación.

En la dinámica del proceso cultural de toda comunidad el nacimiento, evolución y concreción del teatro implica la configuración de una fase de madurez, mediante la cual la comunidad muestra y ejemplifica sus características identificadoras. Esto significa que el teatro, entendido en sus diversos niveles de creación, es probablemente el medio de mayor comunicación de los aspectos, situaciones, circunstancias y personajes definidores de modos de ser y de actuar propios y excluyentes.

Desde sus inicios el teatro chileno evidencia esta modalidad caracterizadora, sin que por ello experimente de manera consciente influencias ajenas y las acoja como tales, con el propósito de servirlos o adecuarlos. Las obras significativas del teatro chileno se preocupan en ahondar sus raíces en lo racial-nacional, procurando captar las características sustantivas del hombre chileno, proyectado en diversos grados de problemática existencial.

Este objetivo podría explicar la preponderancia del realismo en el teatro chileno, entendido no como una tendencia ubicada en lo estético-temporal, sino como la posibilidad de captación y profundización de lo esencial.

La relación con la realidad parece ser una constante en la evolución del teatro chileno. Es probable que la identificación establecida en el proceso creador haya logrado determinar otra relación necesaria: teatro-público, la cual, en alguna oportunidad, fue explicitada en un nivel de conocimiento mayoritario, esto es, que la obra chilena y el actor chileno se convirtieron en objeto de individualización popular. El caso del actor chileno, Alejandro Flores, constituye una eficaz ejemplificación.

Sin embargo, en la década de 1930 a 1940 la comunicación reseñada había alcanzado un deterioro tal que el espectador se había alejado como factor integrante básico del fenómeno teatral. Diversas causas aclaran el deterioro señalado. El auge del cine sonoro y su perfección técnica conquistó además al espectador teatral y al empresario que organizaba su nueva actividad con la supresión de innumerables preocupaciones y la factibilidad de la ganancia económica inmediata. Pero la causa más determinante estaba en el teatro mismo, en su enfoque de realización y en la responsabilidad de quienes velaban por los aspectos creativos, artísticos y técnicos.

Los repertorios escogidos, las modalidades de actuación, los recursos técnicos utilizados no correspondían a niveles de exi-

gencia, definiendo al espectáculo como un todo atentatorio contra la magia que conlleva siempre el teatro. El espectáculo anulaba su propia esencia con actuaciones estereotipadas, carentes de la verdad y de la verosimilitud dramática; con "decorados" cuya "irrealidad" distanciaba cualquier convencimiento; con "actuaciones" deficientes sin noción del tiempo ni de la atmósfera teatral; sin ensayos ni dirección, comprendidos estos factores como elementos creativos en la delimitación del personaje y la comprensión de los contenidos. En resumen, no se percibía la necesaria pasión que el oficio teatral demanda de cada actividad tendiente a la concreción del espectáculo.

La decadencia artística del teatro chileno en la década señalada era notoria. Sus actores de mayor gravitación habían pertenecido ajenos a la innovación que el teatro experimentaba en Europa. La formación "in situ" de las nuevas generaciones estaba en manos de actores y "directores", tales como Manuel Díaz de la Haza, Rafael Feller o Bernardo Jambina, pegados a la vieja "esencia" española, estructurada sobre la base de recursos sin mayor contenido técnico o conceptual, salvo el logro de efectos de dudosa calidad.

Los renovadores del teatro europeo como Stanislavsky, Copeau, Antoine, Appia, Durrin, eran desconocidos y el "arte de la actuación" se había convertido en un repertorio anticuado cuya vejez, de una manera u otra, el espectador percibía.

El teatro chileno de 1930 a 1940, para limitar un campo cronológico, se debatía en una mediocridad creativa y representacional, convertida consecuencialmente en el factor fundamental que alejaba más cada vez al espectador. Para reconquistarlo, el teatro chileno requería un planteamiento de recuperación integral intra y extra-teatral. La recuperación debería comprender desde la formación coherente del hombre de teatro hasta la formulación del espectáculo como una estructura artística, en la cual los elementos generadores incluyeran también la administración adecuada.

Un planteamiento de tal naturaleza no podía derivarse de las compañías teatrales entonces existentes. Había en ellas una excesiva carga de mala tradición. La renovación requerida reclamaba, además, una planificación y una programación cuyos objetivos indicaran la factibilidad de iniciar un proceso intensivo, orgánico y sistemático. Para ello, era necesario una visión innovadora, joven, dinámica, que rompiera con los moldes mal entendidos y peor

aplicados, y ligar al teatro chileno a un contexto en el cual la preocupación por lo nacional fuere un factor generador sustantivo. La reptura no significaba la detención del proceso ni el desconocimiento de la labor desarrollada, a pesar de la decadencia inherente. Al contrario. Había que recuperar lo que era rescatable, pero la decadencia señalada había que solucionar integralmente.

Así planteada la labor, ésta pedía la presencia de alguien cuya capacidad de entrega, de pasión, de orden y caos creativo, de testarudez y blandura organizativa, de inspiración y racionalidad, le permitiera la adecuada flexibilidad con que había que enfocar la tarea propuesta.

Algunos factores de renovación habían surgido en cuanto a la representación, con la presencia de compañías extranjeras como la de Margarita Xirgu. La guerra civil española había lanzado por el mundo a muchos de sus creadores, entre ellos, actores, directores y autores. Encabezados por Margarita Xirgu, dieron a conocer en Chile a Federico García Lorca, cuyo lenguaje e instinto teatral, apoyado en su lirismo esencial, provocaron desconcierto y admiración, eficazmente ayudado por una puesta en escena original y creativa. La temporada primera de Margarita Xirgu, en 1937, constituyó la concreción de la visión renovadora para aquellos que sentían la urgencia de cambio en el presente y futuro inmediato del teatro chileno: el medio universitario, especialmente en el estudiantado y, más aún, en aquellos estudiantes relacionados con el arte, la literatura y el lenguaje.

Nacido en 1912, Pedro de la Barra ingresa al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en 1933. Su propósito: iniciar su carrera de Pedagogía en Castellano y, como finalización lógica, obtener el título de profesor de Estado. De esta manera, entendida dentro de los cauces normales, aparecía definida su existencia, pero ésta ya tenía una impronta mostrada en sus años de estudiante de Inhumanidades en establecimientos tales como el Liceo Annetegui y el Instituto Nacional. En todos y cada uno de estos establecimientos, Pedro de la Barra dirigía su actividad extraprogramática al espectáculo teatral, en la organización y animación de veladas y en la constitución de conjuntos "dramáticos". Ya entonces el oficio teatral constituía una pasión que respondía a sus inquietudes de adolescente. Había en él una so-terrada vehemencia, un ardor secreto, un humor controlado que anunciaba la labor

futura. Su definición empezaría a concretarse en la universidad. Allí, la perspectiva alcanzaría su exacta dimensión y se iniciaría la madurez creadora y organizativa. La preocupación por los contenidos verdaderos de la proyección cultural del teatro y su relación con el hombre y la comunidad, encontrarían su real categoría.

Las generaciones teatrales anteriores a Pedro de la Barra —actores, directores y autores— tuvieron valores propios. Uno de ellos, la obstinación, por momentos heroica, de continuar la actividad a pesar del fracaso o del desamparo oficial. Su debilidad estribaba, principalmente, en la carencia de objetivos claros y de un criterio dimensionado más allá de lo circunstancial. Es necesario, no obstante, la cita de algunos de esos hombres que mantuvieron la continuidad del proceso: Evaristo Lillo, Enrique Bágüena, Arturo Bürhle, Nicanor de la Sotta, Alejandro Flores, Rafael Frontaura, Pedro Sienna, Lucho Córdoba y otros cuya existencia teñida de humor, bondad y bohemia ocupan su lugar exacto. De estos hombres de teatro queda sólo el recuerdo de sus actuaciones, pero de otros permanece su obra creadora, como la sustentación real de la continuidad aludida. Son nuestros "clásicos" por la permanencia de su creación: Antonio Acevedo Hernández, Germán Luco Cruchaga y Armando Moock.

Estos son los antecedentes que permiten situar a Pedro de la Barra en el desarrollo del teatro chileno y su significación renovadora e innovadora. El medio universitario fue la circunstancia propicia, paralelamente al encuentro de estudiantes, cuyo pensamiento sobre el fenómeno teatral era coincidente. Además, en algunas escuelas universitarias existían grupos dramáticos que, a su manera, ubicaban a la actividad teatral en un nivel preferencial y cuya calidad creativa solía mostrarse en las denominadas "Veladas Bufas". Uno de estos conjuntos de mayor éxito fue la "Orquesta Afónica", organizada y dirigida por Moisés Miranda y Pedro de la Barra. Esta "orquesta" podría señalarse como el núcleo remoto del futuro organismo, sin olvidar

el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico) y el "Pequeño Teatro Universitario".

La preocupación común por el fenómeno teatral estableció una mayor coherencia entre los estudiantes universitarios que habían sentido el impacto de Margarita Xirgú y de las fervorosas lecturas de los innovadores del teatro europeo. A ellos se sumaba la llegada de España de Héctor y Santiago del Campo y del autor malagueño José Ricardo Morales, y en febrero de 1941, en los bancos de la Feria del Libro, frente a la casa central de la Universidad de Chile, se reunían los ya citados con Pedro de la Barra, Moisés Miranda, Gustavo Erazo, Inés Navarrete, Eloísa Alarcón, Flora Núñez, Bélgica Castro, Aminta Torres, Luis H. Leiva, Oscar Oyarzo, Pedro Orthus, Roberto Parada, Héctor Rogers, José Angulo, Rubén Sotoconil, Edmundo de la Parra, Héctor González y Domingo Piga para iniciar la actividad ya discutida y definida en sus objetivos:

- a) Renovación del teatro profesional mediante la puesta en escena de obras del Teatro Clásico y Moderno;
- b) Creación de una Escuela de Teatro para la formación integral del actor, del director y del diseñador;
- c) Creación de un público teatral;
- d) Preocupación por la presentación de nuevos autores teatrales chilenos.

El 22 de junio de 1941, en una media mañana invernal, el Teatro "Imperio" descorrió su telón de boca para mostrar la concreción primera de la actividad recién formulada: "La guarda cuidadosa", de Cervantes. La sala en que el recién nominado conjunto "Teatro Experimental" estrenaba, había sido cedida por Lucho Córdoba, actor de las generaciones anteriores y cuyo gesto de colaboración sellaba la continuidad del proceso.

Al contrario de las palabras de Hamlet, el resto no es silencio. El teatro chileno adquirió la dimensión precisa en el proceso cultural. Ello se debe a la visión de Pedro de la Barra que, en lo esencial, es la historia de una pasión.