



PALMARES DE LAGUNA NEGRA.
(Fotografía Jorge Chebataroff).

Guardtanes de las majadas que bajan a la Laguna Negra, a apagar su sed. Rocha es el Departamento donde más abundan los palmares, distribuidos sobre las laderas de las colinas, mezcladas las palmas con el monte fluvial y litoral de la laguna.



Sobre la estípita de butiá el higuérón joven es todavía inofensivo.



Extensas playas y puntas pedregosas cubiertas de monte serrano y palmas.



Baño de ganado vacuno en aguas de la laguna, para paliar los efectos de la aftosa. Campos de A. Correa.



Praderas marginales de la porción occidental de Laguna Negra.

PALMARES DE LAGUNA NEGRA

SITUADO en el borde mismo de la banda limitrofe meridional del mundo "tropical y subtropical" de las palmeras nuestro país posee cuatro especies bien conocidas de dichos vegetales megatérmicos (según expresión utilizada por A. P. de Candolle). Son ellas la palma butiá (*Butia capitata*) que forma consociaciones bastante apreciables en las planicies que rodean a la Laguna Merín; la palma yatay que forma grupos residuales en suelos arenosos de los departamentos de Paysandú (palmares de Quebracho Chapicuy etc.) y de Río Negro (palmares de Porrúa y de Mujica); asociada al monte fluvial o al serrano prospera la chivivá (llamada también pindó) que es el *Arecastrum Romanzoffianum*, de gran difusión en el Brasil; finalmente, y menos común que las anteriores, es la caranday o carandá (*Trithrinax campestris*) defendida por largas espinas, y que ocurre en los algarrobales de Paysandú próximos al río Uruguay.

Rocha es el departamento donde más abunda la palma butiá, que prefiere terrenos bajos y anegadizos (planosoles), pero que en zonas onduladas o serranas se instala también sobre las laderas de las colinas o se presenta entre bloques rocosos. Una distribución de esta naturaleza puede apreciarse en la porción occidental del litoral de la extensa Laguna Negra, donde la referida palma forma grupos amplios y puros, en zonas bajas, pero también se mezcla con el monte fluvial y litoral de la laguna, instalándose a veces sobre terrenos relati-

vamente altos. Cuando se presenta asociada al monte indígena, lo supera en altura, y al parecer, es allí donde sufre con mayor frecuencia los ataques del higuérón (*Ficus monckii*) que brota sobre su estípita, y al desarrollarse se abraza a esta última tratando de alcanzar el suelo, y termina con el tiempo por aniquilar a su víctima. Este estrangulador acelera su crecimiento al tocar sus raíces tierra, y llega a adquirir un grosor extraordinario; en el bosque indígena que aparece al pie de la Sierra de la Blanqueada, junto a la Laguna Negra, existen algunos ejemplares de tronco monstruoso, consistiendo este último a veces en un conjunto de raíces fundidas. En algunos casos el higuérón se ensaña con los ceibos, pero su soporte predilecto es la palma butiá. Pequeñas ramitas con hojas que a distancia recuerdan a las del ombú, que aparecen como saliendo de las estípites de las palmeras, muestran que la tragedia a cargo del estrangulador ha dado comienzo; esta acción "criminal" se traduce en detener la expansión del tronco de la víctima y en un progresivo estrujamiento.

En las estípites de las palmeras se instala también el clavel del aire común (*Tillandsia aeranthos*), con frecuencia formando macizos frondosos. Pero esta especie, es una epífita inofensiva, que prácticamente no hace ningún daño al árbol sobre el cual se instala. También parece una epífita inofensiva el higuérón, en su "infancia" cuando reducido a una plantita de hojas de limbo brillante, busca afanosamente su alimento

...las rugosidades de la palmera... El verdadero drama com... "infante" consigue alcan... y como el Anteo de la leyenda... y acelera su desarrollo... el higuérón ha podido llegar a... de horripilante y al mismo tiem... particularidad, es todo un... ante hechos de esta naturaleza... incluso las ideas corrientes... natural, ya que las explica... en este caso chocan con un... de dificultades. Sobre este par... famosos investigadores Th. Doba... J. Murza Pires se han expresado... siguiente: "La razón para el ori... árboles estranguladores (de los... un cierto número de especies)... En la densa selva tropical la... por la luz del sol, es dura y... la planta joven que brota en el... del bosque tiene pocas proba... de sobrevivir, a menos que pueda... a través del dosel y asomar la cabeza... estranguladores han resuelto el proble... por otros árboles. Y toda la... la vida de estos árboles extraños... contribuir admirablemente a conse... objetivo: ocupar un lugar al sol en... la densa selva tropical. ¿Cómo... surgir esta singular adaptación?... ejemplo extraordinario de la cla... complicado ajuste que parece justi... alguna explicación esotérica, como... y "mutaciones sistemáticas" (American).

...son muchas las palme... por el estrangulador de re... y formando graciosos grupos, dan... característica al paisaje. El monte... suelen mezclarse, se compone de... de especies, figurando entre... como *Cassipouira sylvestris*, y... como *Cordia corymbosa*, poco co... en el país. Al parecer, la palma bu... siendo expulsada gradualmente de... sobre todo por la acción des... del higuérón. Por otra parte estas... arbóreas, han sufrido en tiem... modernos las acciones humanas, de las... no han estado libres las palmeras, aun... los hacendados inteligentes de protegerlas.

...nota de tropicalidad que la palma bu... introduce en nuestra planicie del Este, el intruso de agradable presencia, siem... exigido de la mente una explicación del origen de los palmares. Al mismo... se ha hablado de un verdadero an... banda de butiá que cruzaría desde Ro... hasta el río Uruguay la posición central... territorio. Esta suposición, si se... a una sola especie es falsa, en pri... lugar, porque la palma butiá de Rocha... tiene que ver con la yatay de Paysan... Río Negro, especies distintas y adap... a condiciones ecológicas diferentes, y... porque la existencia de palmas a... del Río Negro, sólo obedece a la... que el propio río ofrece a las pal... para su dispersión, aunque la especie... ocurre a lo largo de este curso fluvial... chirivá, que no forma en general ver... palmares y se asocia al monte flu... o al serrano... Sobre el problema del... de los palmares de butiá de la cuen... la Laguna Merín, sólo diremos que... es una región relativamente moderna... el punto de vista geológico, ya que... planicie, se asientan sobre sedimentos... terciarios; entre los primeros... frecuentes los depósitos turbosos, for... a expensas de la vegetación de ba... cuyos despojos se acumulan en las... anegadizas, las cuales ocupan una gran... en el departamento de Rocha. El... problema que hoy se plantea es saber... la palma butiá ha descendido de las co... y serranías donde el monte indígena... lo asustando su, reales favorecido por... clima cada vez más húmedo, o ha salido... los bañados y terrenos anegadizos de... moderno para trepar gradualmente... las laderas de las colinas, conviviendo... con los árboles y arbustos, y sintiendo allí... que en ninguna parte los efectos de la... y la acción destructiva del hi... estrangulador. En los suelos anega... de escasa aereación y en general áci... la palma butiá encuentra poco, compe... aunque la furia del viento es allí... gran peligro. En cambio, las tranquilas... del monte indígena le son hostiles. Podrá tratarse tal vez de una especie de... que se salva habitando los suelos anegadizos?

Jorge CHEBATAROFF.

(Fotografías del autor.)

(Especial para EL DÍA)



Riberas lagunares con playas y monte bajo, alegradas por la presencia de las palmeras.



Frente del palmar de butiá extendido en suelo llano y anegadizo.



Asociación de butiá con monte indígena bajo.

LA MUSICA NACIONAL EN LA UNIVERSIDAD

LA orientación artística en el campo del espíritu, en el sentido de encauzar lo hacia niveles que lo lleven a una constante superación, adquiere en el momento actual, enorme importancia. No se trata sólo de una superación de índole estética, sino del individuo como integridad humana. En ese sentido, la música juega un papel fundamental, por cuanto es representativa de una autenticidad de espíritu, que creemos, mejor que ninguna otra arte puede reflejar.

De esta idea, surgió un pequeño grupo de estudiantes que comenzó a inquietarse por la falta o por lo menos aparente carencia de individualidad de nuestro pueblo en el terreno musical. Se pensó que ello era debido no a falta de sensibilidad, sino a falsas orientaciones y a la escasa oportunidad de un acercamiento hacia la música nacional.

Así comenzó a trabajar en la Facultad de Humanidades, este núcleo de estudiantes en la Sala de Estudiantes de Musicología, dependiente de ARCA (Asociación de Relaciones Culturales Americanas). Los mismos concluyeron en la necesidad de empezar a difundir lo más representativo de la música nacional, estimular su desarrollo, y acercarla por todos los medios posibles al conocimiento y comprensión del pueblo uruguayo.

Del fruto de esta labor, surgieron a comienzos del año 1959 los primeros discos de música nacional, de fuente universitaria. Fueron cuatro long-plays, con obras de tres compositores verdaderamente representativos dentro de nuestra cultura nacional. Son ellos: Eduardo Fabini, Luis Cluzeau Mortet y Alberto Soriano. Dichas ediciones fueron grabadas en una de las más serias empresas existentes en el Uruguay.

El resultado no pudo ser más positivo, pues dada su demanda, se vio la sed por conocer nuestra música, no sólo en el Uruguay, sino en los distintos centros culturales, musicales y universitarios del extranjero.

En el correr del presente año, ARCA en la Sala de Estudiantes de Musicología, volvió a reeditar su esfuerzo en una nueva edición de long-plays, con obras de los compositores nacionales, E. Fabini, Luis Cluzeau Mortet, Héctor Tosar y Alberto Soriano.

A modo de establecer un orden, citamos en primer término el long-play de 30 cms. dedicado a Fabini, conmemorativo del 10º aniversario de su fallecimiento.

El mismo contiene dos obras pianísticas: el INTERMEZZO y el TRISTE Nº 1, que constituyen aportes muy significativos a la literatura pianística del Uruguay. La interpretación corresponde a Hugo Balzo.

El Poema Sinfónico CAMPO. Es ésta la obra que refleja más exactamente, la plena representación emocional del medio rural uruguayo. Su lenguaje, se eleva a un nivel de extraordinaria nobleza, resultante de la gran pureza espiritual de su autor.

Cuatro LIEDER: Flores del Monte, El Poncho, El Barquito y Luz Mala. En la elección de los mismos se tuvo el cuidado de que cada uno de ellos, fuera representativo de un cariz distinto en las características expresivas de su estilo.

La Obertura "ISLA DE LOS CEIBOS". Si bien Campo, es de un carácter abstracto, esta Obertura, se distingue por representar una definida y transfigurada visión de nuestro paisaje.

La versión de CAMPO, corresponde a la Orquesta Sinfónica del SODRE, dirigida por Lamberto Baldi, y la Obertura corresponde a la Sinfónica de Bratislava, bajo la dirección de Juan Protasi, que llevó a cabo en uno de sus viajes a Europa. En cuanto a los LIEDER, la Sala de Estudiantes de Musicología eligió a la soprano Irma Schinca para llevar a cabo dichas interpretaciones.

Otro de los discos, es un extended-play de 45 r. dedicado a L. Cluzeau Mortet. Importa este autor, por cuanto su arte nos revela un temperamento artístico que se caracterizó por el buen gusto y la sinceridad expresiva.

Comprende el 2º tiempo de la Sinfonía ARTIGAS: Animado-Scherzo. Lleva el nombre de nuestro prócer nacional. El propio compositor redactó las indicaciones correspondientes a los cuatro movimientos de que se compone la obra, y para este 2º movimiento, lo que sigue: II) Rebelión: Animado, áspero y rudo (Los hombres que seguían a Artigas). Esta versión fue grabada por la Sinfónica de Bratislava bajo la dirección de Juan Protasi.

Tres LIEDER: Canción de Cuna, Canto del Chingolo (vidalita) y A un Camino Nacional. Entre las composiciones de Cluzeau



Luis Cluzeau Mortet.



Eduardo Fabini.



Alberto Soriano.



Héctor Tosar.

Mortet adquieren especial relieve no sólo por la cantidad, sino por la calidad, sus composiciones para canto y piano. Se trata de obras donde la pureza del trato melódico y las claras líneas del acompañamiento, justifican que este compositor fuera denominado "Príncipe del lied uruguayo" en la feliz expresión utilizada por Alberto Soriano.

En otro long-play de 25 cms., se ha incluido una importante obra de Héctor Tosar, uno de los compositores más representativos en este momento, dentro de una línea universalista.

A propósito de este compositor ha dicho Lauro Ayestarán que "desde su Toccata para orquesta estrenada a los 17 años de edad, hasta este momento, Tosar ha venido cumpliendo una de las obras de creación más vigorosas y coherentes de Sud América... Una fuerte tensión dramática preside todas sus obras y en este sentido puede considerarse su producción como saludablemente pos-romántica".

SALMO 102, para Soprano, Coro y Orquesta, con los cuerpos estables del SODRE, bajo la dirección de J. J. Castro, y con la soprano Raquel Adonaylo.

Melitón González, refiriéndose a la versión definitiva de la obra en el año 1953, dice que la misma obedeció a "un proceso de revisión y refundición que la llevaron a una unidad rítmica y estilística en un todo de acuerdo con el texto... Esta unidad rítmica, que adquiere en el transcurso de la obra un tono de angustiosa persistencia, en la que, subrayando el misticismo del texto, logra ese ambiente de gravedad sonora, que llega en algunos momentos hasta el límite de las posibilidades expresivas de los materiales empleados. La obra que dura en total 25 minutos, comienza con un extenso prelude orquestal que desarrollándose sobre un ostinato de los bajos, culmina, al entrar el coro, en la invocación a "Jehová" que las voces masculinas lanzan, contestadas en un eco por las sopranos. El tono angustioso crece obstinadamente, en una síplica repetida que al fin desemboca en un canto de exaltada esperanza..."

Finalmente, se grabó en otro long-play de 25 cms. dos obras importantes de A. Soriano: el DIVERTIMIENTO PARA FAGOT Y ORQUESTA DE ARCOS (1954) y la SONATA PARA VIOLIN Y PIANO (1959).

De este compositor que viene cumpliendo una valiosa labor en nuestro medio, ha dicho el colombiano Andrés Pardo Tovar, (uno de los más prestigiosos musicólogos de América), que su obra "ajena a todo decorativismo exterior y casi desconcertante en su aparente desnudez, sea el índice de un temperamento que, sin perjuicio de su propia originalidad, encuentra en las raíces de la tradición vernácula las fuentes más profundas y verdaderas de su estética musical, que se revela en obras tan representativas y tan ajenas a todo convencionalismo de escuela como "Los Rituales" y sus Conciertos".

En cuanto al Divertimiento para Fagot y Orquesta de Arcos, nos remitimos a algunos conceptos vertidos por el Dr. Julio Novoa, respecto a la cual dice que "ha constituido una experiencia importante en el ejercicio de los contrastes; aquí Soriano intenta, por primera vez, la utilización de "temas fraternales", esto es, motivos afines psicológicamente, pero no relacionados entre sí de manera armónica". Luego refiriéndose al carácter contrastante de la obra, aclara que ello no afecta "el sentido unitario de la obra". Sostiene Novoa que esta obra puede considerarse clave dentro de la producción del maestro, pues dio la pauta para la aplicación de procedimientos en obras posteriores.

El Divertimiento fue grabado por ARCA en una versión de la Sinfónica del SODRE bajo la dirección del maestro Borda Cortinas y el fagotista Gerard Hasse.

La Sonata para violín y piano, contó con la colaboración de Francisco Musetti y Celia Roca de Musetti. A propósito de ella, sostiene Novoa que "la Sonata, de acuerdo al parecer del compositor uruguayo, puede tener otra amplitud, como la novela actual la posee ya. Hechas estas primeras aclaraciones, se observará que la Sonata para violín y piano no representa por supuesto el carácter tradicional. Los dos solistas están contribuyendo a la obtención de un clima apasionado y enérgico como tónica general de la obra, sin que su relación implique sujeción a un esquema habitual". "Tiene un ambiente romántico del mejor cuño, que es lo que en última instancia le confiere un poderoso soplo vital, pero obtenido de una manera muy singular, que es precisamente apartándose de los caminos corrientes, para decir algo con un lenguaje propio. De este modo Soriano es perfectamente personal, y alude no obstante a estructuras comunes y universales". Debemos añadir que hallamos en ella un desarrollo temático pero no precisamente escolástico, y se observa que todos los temas se desprenden de células que proceden del primer tema planteado.

Estos son, hasta el momento, los compositores y las obras presentadas, existiendo en propósito de llevar a cabo una intensa difusión de la música nacional, en la medida que ésta vaya adentrándose en la conciencia de nuestro medio. El esfuerzo de ARCA, no es vano, lo que ha sido demostrado por el apoyo decidido de la Universidad, y porque se tiene la suficiente claridad como para saber discernir el camino hacia un horizonte en el que se vislumbra el surgimiento de personalidades verdaderamente positivas en el terreno de nuestro arte.

Felicia MARI de CANETTI.

(Especial para EL DIA).

UN TEMA DE CONJETURA HISTORICA

La realidad ofrece todos los elementos necesarios para que se pueda ambicionar la fantasía. Lo que se ignora, lo sorprendente, lo inverosímil, están al alcance de la mano. Muchas veces, nos rozamos a diario con testimonios del pasado, sin sospecharlo. El secreto es el secreto cronista, que de pronto, casualmente, vocea el dato escondido, el estigio artístico, el libro valioso y olvidado, todo cuanto fue haciendo el hombre para ubicar su propia época y que subyace a veces junto a nosotros. Esclarecer, abrir caminos hacia el ayer, sondear los orígenes por cierto, como algunos creen, una manera de rehuir lo vivo y presente, sino todo lo contrario, fortalecer la noción de futuro. No se puede ir, si no se sabe de dónde viene...

Esto pensábamos oyendo evocar al arquitecto Carlos Pérez Montero nombres y cosas de nuestra historia. Y este gran señor, en quien la ausencia de egoísmo es uno de los rasgos esenciales, lo que nos induce a conjeturar su notable biblioteca y su inagotable archivo, al amparo de su bondad de hombre tolerante — nos permite adelantar el tema de una publicación suya, aún inédita, en torno de unas curiosas bóvedas descubiertas por él al demolerse en 1955 la adición arquitectónica de "La Pasiva" y los edificios anexos, sobre la Plaza de la Independencia, inesperado hallazgo arqueológico, de vivo interés para quienes se preocupan por la biografía de nuestra ciudad.

Nos cuesta un poco imaginarla fortificada. Nos gusta su aire libre, su horizonte despejado, y para la mentalidad actual no es fácil reconstruir baluartes, puentes, fosos, encerrando el paisaje urbano dentro de la mole defensiva de los murallones. Pero no hay duda. Fuimos, sí, plaza fuerte. Maquetando litografías, planos, reiteran el hecho concreto. Y un esfuerzo de imaginación nos lleva en vilo a una hora arcaica, sin autos, sin luz eléctrica — a veces también ahora sucede —, sin lo que decimos comodidades y progreso, sin agua corriente. Este problema era capital. Y los moradores de la ciudad debieron enfrentarlo, buscando soluciones a la posible carencia de la misma.

En su Diario, de 1784, Diego de Alvear alude a "casimbas" existentes en la Aguada, a la Fuente de las Canarias, a pozos o aljibes de la Ciudadela. Y hace referencia a un "corto manantial" situado en la explanada exterior y que "se tuvo el cuidado

de cubrir con un arco de bóveda a prueba, a fin de conservarlo en caso de asedio". Se cree que el Gobernador del Pino mencionaba ese manantial, cuando comunicaba en 1783 a Vértiz, sus disposiciones sobre la fortificación de la plaza, hablando de la necesidad de cubrir de bóvedas "dos pequeños manantiales, el uno dentro de esta plaza y el otro fuera de ella".

Estudia detenidamente el Arq. Pérez Montero, la ubicación y designaciones que en varios planos antiguos se da al manantial conocido como "Fuente de Viana" o "de Rodríguez Cardoso", que en la actualidad se hallaría a la altura del predio donde se alza el Teatro Solís. De nuestro recorrido por los sótanos de este coliseo, hace un par de años, recordamos bien cierto paraje subterráneo, que todavía rezuma humedad a través de los robustos paredones. De ello habla también Isidoro de María, en "Tradiciones y Recuerdos", diciendo que esa fuente, "al costado Oeste del Teatro Solís", es conocida "perfectamente por los bomberos del gran teatro".

Una nota enviada por Rodríguez Cardoso al Gobernador Cevallos, en 1764, mencionaba los trabajos hechos por él para concluir la fuente ("el Alma de la Plaza") que quedaba al Norte de la Ciudadela; y añade que ha comenzado la del Sur, ayudado por "doce presidiarios", y que ofrece según él, dos ventajas: "una el ver abastecida toda esta gente sin salir por el portón y la otra en reformar los crecidos gastos en carros, matadero de Bueyes y Peones, que ni aun el día Domingo tienen lugar a oír una Misa, con Sentinelas sobre los carros para que no paren de trabajar, por ser preciso cuya fatiga espero vería quitada enteramente".

Esas bóvedas que quedaron al descubierto al demolerse la vieja "Pasiva", tendrían relación con el "corto manantial", según dice de Alvear, y con el pequeño manantial "inmediato a la puerta del foso de la Ciudadela", que anota del Pino. Lo hallado en 1955, fueron dos bóvedas de medio punto, cuyo prolijo relevamiento dificultaban los escombros y la tierra removida por la demolición, hechas de ladrillo, dentro de muros de piedra de sesenta centímetros de ancho. Una boca de ladrillos, en el muro Norte, sería, según los indicios, la entrada de las bóvedas, no habiéndose podido averiguar si comunicaban con la Ciudadela, puesto que no pudo llevarse adelante la investigación. El Arq. Pérez Montero supone que sobre esas dos bóvedas de un ladrillo de espesor, pudo haber existido una tercera bóveda de piedra.



La perspectiva de esta fotografía permite apreciar la ubicación de las antiguas bóvedas. Detrás, la parte posterior de la Casa de Gobierno. En segundo término, el Palacio Salvo.

En las búsquedas realizadas, se hallaron además algunos huesos de vacuno, acaso restos de costillares — presuntos asados —, lo que lleva a suponer que allí se apostaban individuos, quizá soldados custodiando aquel punto vital, casi a medio camino entre la Fuente de Viana y la Ciudadela, y próximo

a una salida de emergencia por la que podías pasarse, a través de una poterna, del muro al foso.

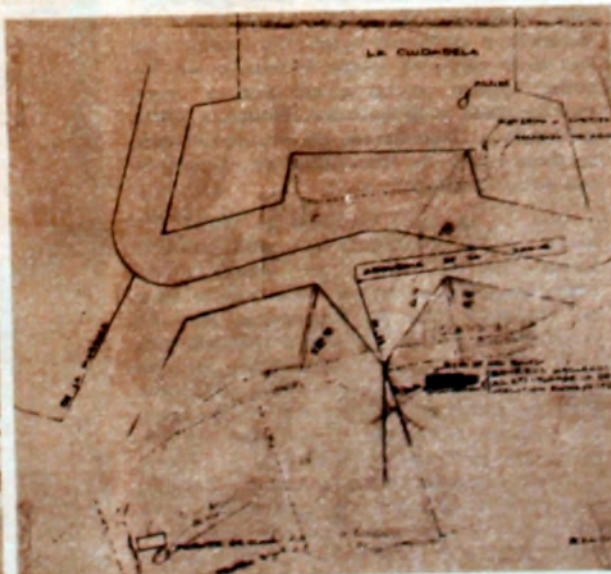
Como un mensaje de una edad caduca, esas bóvedas halladas casualmente en mayo de 1955, llevan a meditar en la tenaz sobrevivencia de épocas que parecen definitivamente clausuradas, y que inesperadamente salen un día a luz, para plantear preguntas difíciles de satisfacer. Esas ruinas, ¿qué significado tenían? ¿Qué importancia asumieron para los primeros montevideanos? ¿Cuándo, por qué y para qué se hicieron? En verdad, el pasado juega con estos enigmas que desconciertan, como una travesura que cruza siglos para decirnos que acaso una piedra encierra más sugerencias que el hombre que anduvo sobre ella.

Unos ladrillos viejos, un techo abovedado, unos muros sólidos, un puñado de huesecillos... La sombra de la Ciudadela se proyecta sobre la interrogación que plantean estas lejanas construcciones, acerca de las cuales sólo puede haber conjeturas. Han desaparecido de la vista; no sabemos si, bajo el actual pavimento, existen o no todavía, en el predio vecino a la Casa de Gobierno, por donde hoy cruzan peatones y vehículos que ignoran que en ese lugar, cabe, nada menos, una pregunta de nuestra Historia.

Y ha de quedar en pie la incógnita, mientras sobre él sigue rodando el tiempo.



Ladrillos coloniales, que despertaron fugazmente a los lejanos fantasmas de la Ciudadela, cuya abertura de medio punto da idea aproximada de la profundidad de la construcción.



Plano que determina el lugar en que se descubrieron las bóvedas, realizado por el Arq. C. Pérez Montero, el 31 de mayo de 1955.

Dora Isella RUSSELL
(Especial para EL DIA)

EL EPISTOLARIO GABRIELA MISTRAL-EUGENIO LABARCA



Gabriela Mistral.

"NADIE tiene más interés que yo en que, al fin, demos algo las chilenas como ya han dado las uruguayas", expresa Gabriela en una de sus cartas al escritor — crítico y novelista chileno — Eugenio Labarca. Como dicha carta está fechada en 1915, es evidente que Gabriela se refiere a María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini, puesto que en dicha fecha, si bien Juana de Ibarbourou había publicado varios de sus versos en la prensa uruguaya de tierra adentro — sobre todo en "El deber cívico" de Melo — no era literariamente conocida en Montevideo, lo que acontecería dos o tres años más tarde, con sus publicaciones bastante frecuentes en la página literaria de "La Razón" de esta capital y, sobre todo, con el artículo que le dedicó en dicho diario, por esa época, el periodista y novelista Vicente A. Salaverri, revelándola al público lector. Luego, la edición, en 1919, de "Las lenguas de diamante" significó una de las más rápidas difusiones poéticas en todos los países hispanohablantes y en Francia y en Estados Unidos.

Pero volvamos al epistolario Gabriela Mistral - Eugenio Labarca, que ha poco fue reunido en un lindo tomo, editado en Santiago de Chile. La literatura latinoamericana es rica en nombres femeninos, sobre todo en la poesía. Pero el género epistolar, en estos países, llegó poco a la publicidad. Estas numerosas cartas de Gabriela no fueron escritas pensando en el público. Creemos, sin embargo, que su edición constituye todo un acierto, pues nos acercan más las grandes cualidades espirituales de la autora de "Lagar": su generosidad, su acuciosidad, su sinceridad. Esta franqueza llega a ser un poco dura consigo misma. Así, cuando Eugenio Labarca le ofrece su casa — la casa de su madre — para alguna vez que Gabriela "baje" a Santiago, ésta, al agradecerle, le expresa: "Ando siempre en pensiones. Soy una huésped tan odiosa. No como carne y paso el día en la calle. Sólo en pensiones pueden tolerar todo esto".

Todo este epistolario — compuesto de 29 cartas, algunas bastante extensas — corresponde a los años 1915-16 y fue escrito en la pequeña y pintoresca población de Los Andes. Recordemos que en esa época, el prestigio de Gabriela estaba ya afianzado en Chile, aunque no faltaban quienes atacaban ciertas innovaciones de su obra, irradiada únicamente por una vasta difusión en diarios y revistas. En los demás países de América, no era muy conocida, si bien ya la apreciaban valiosos escritores que la habían leído en la prensa chilena (o en reproducciones de la prensa no chilena) o a quienes Gabriela (que gustaba mucho de escribir cartas) les había mandado sus originales. Recordemos asimismo que en aquellos años, la poetisa era profesora de lenguaje y geografía en el Liceo de Niñas de Los Andes, donde la visitó Juan Parra del Riego. Y es bueno evocar que en 1914 había nacido literariamente Gabriela Mistral, suplantando a Lucila Godoy, cuando ésta tuvo que firmar con un seudónimo los tres "sonetos de la muerte" que presentó a los Juegos Florales realizados en Santiago por la Sociedad de Escritores y Artistas de Chile y cuyo primer

premio le fue asignado. A pesar de la poca trascendencia que, en general, tienen los Juegos Florales — hoy casi abandonados o relegados a provincias — esos del 22 de diciembre de 1914 tuvieron el privilegio de premiar a una gran poetisa.

Como el espacio de que disponemos no nos permitirá transcribir íntegramente aquellos pasajes — extensos, algunos — que consideramos más interesantes en este epistolario, hemos de conformarnos con agrupar algunos pensamientos — que a veces son sentimientos — para los amigos de Gabriela, para aquellos que no podrán leer este libro, de escasa difusión entre nosotros, ¡ay!, como la mayoría de los que no son distribuidos por las fuertes editoriales porteñas, mexicanas o chilenas.

La primera carta comienza con unas palabras que retratan bien a la autora: "Soy una entusiasta de todas las empresas idealistas: no le parecerá cosa nueva que esté con ustedes en la suya que inician".

En la segunda carta — y luego en otras varias — aparece la referencia a la falta de tiempo, por el mucho trabajo, no sólo liceal sino también hogareño (Gabriela vivía entonces en compañía de su madre, Petronila Alcayaga de Godoy) dato confirmado por quienes conocieron en aquel entonces a la escritora y quedaron asombrados de sus muchas tareas: "Ha de excusar Ud. estas tardías contestaciones: he tenido un exceso de trabajo tal que aún no puedo salir de vacaciones. Mas no interprete, en ningún caso, mi silencio por mala voluntad. Tengo una cualidad única: la de ser agradecida, y debo a Ud. delicadas atenciones que me hacen ofrecer a Ud. mi amistad, como lo único que puedo ofrecerle. Como amigo, no tendrá Ud. para estos silencios míos la crítica que la etiqueta tiene para tales faltas".

Es muy interesante saber que, si bien el primer libro de Gabriela se publicó recién en 1922 ("Desolación", Instituto de las Españas, New York) ya por 1915 quería editar uno o más libros (lo que no hizo, sin duda, por falta de recursos para financiar la edición, o quizá por haber postergado ese deseo, gracias a una más severa autocrítica, en época en que en Chile no existían editoriales). Expresaba:

"A mediados del presente año publicaré un volumen de versos escolares. He querido hacer una poesía escolar nueva, porque la que hay en boga no me satisface; una poesía escolar que no por ser escolar deje de ser poesía, que lo sea, y más delicada que cualquiera otra, más honda, más impregnada de cosas del corazón. Antes de que regresara al Norte, dí al poeta Silva (se refiere a Víctor Domingo Silva, poeta chileno que entonces gozaba de gran prestigio) los originales para que me haga un prólogo. Varias de esas composiciones — verso y prosa — han sido publicadas en las revistas que Rubén Darío dirige en París". Y agrega más adelante: "Después de ese primer libro vendrá otro, con versos de otra índole, compañeros de 'Los sonetos de la muerte'".

Como en toda su obra — verso y prosa — hallaremos en este epistolario el amor de Gabriela a su tierra natal: "Soy coquimbana: nací, como el poeta Munizaga, en Viña. Quiero mucho a mi olorosa tierra, que ha dado a Magallanes Moure, a Silva, a Mondaca. Dan deseos de ser algo cuando se tiene esa bella comunidad de origen con tan selectas almas".

Que ya en 1915 Gabriela se sentía llamada por el apostolado que más tarde la llevaría por los caminos de América, lo expresa este pasaje, de tan lindo orgullo (que no vanidad): "Me ha llamado la atención en el último tiempo, un caso curioso: la gente a quien estimo, sin insinuación mía, se está dando a vivir honda vida espiritual. Esto es significativo: Ud. estudia teosofía; un hombre admirable, Salas Marchán, director de la Escuela Normal J. A. Núñez, se ha enamorado de los místicos. Y como Udes., otros. Tengo una pretensión: creo que yo recibí una misión en este pedazo de tierra: alejar del materialismo filosófico a algunos que más tarde tendrán actuación intensa en Artes o Educación. No se ría y acepte este humilde papel mío cerca de usted. A propósito: ¿ha leído Ud. a Rabindranath Tagore?".

Dos veces aparece mencionada Delmira en este epistolario: cuando Gabriela se refiere a las mujeres "de excepción" en América ("una enorme Delmira Agustini, una M. E. Vaz Ferreira y una Juana Borrero" (1) y más adelante cuando expresa: "A Delmira Agustini la nombro como quien nombra a un grande amor. Tengo un fanatismo por esta artista enorme y fatal. Proyecto escribir sobre ella un largo y cariñoso estudio. Nadie ha admirado más a la ardiente uruguaya, entre las de su sexo". También se refiere Gabriela dos veces a Juana Ramón: primero, cuando afirma: "Me gustó mucho lo de Jiménez" y luego cuando pregunta: "¿Tiene usted La soledad sonora, de Juan R. Jiménez?".

Podemos comprobar, asimismo, gracias a estas cartas, que, pese a su prestigio, la futura ganadora del Premio Nobel no estaba, por aquel 1915, satisfecha con la conducta de algunos críticos chilenos (y no sólo respecto a su obra, sino también a la de otros escritores que ella apreciaba). Por ese motivo, dice en su carta 17: "Me hice el voto de no publicar en Chile hasta después de un año, en vista del inhumano criterio de los grandes semanarios", etc.

La aguda crítica literaria que siempre hubo en Gabriela aparece en más de una carta. Así cuando, en la núm. 20 afirma: "Imposible leer el Quijote en el año 1916 con el deleite con que lo lee gente arcaica a la que, posiblemente le habje de cosas que son, todavía, su actualidad viva. Pero aunque piensen como nosotros todos los que piensan, no lo dirán, se lo aseguro, porque se considera una especie de horrible sacrilegio tocar sin reverencia rayana en idiotex ciertos huesos más santos que los de los santos. Y si quien lo dice en público es una maestra, habría antecedentes para destituirlo... Cosa perfectamente distinta me pasa con Shakespeare. Este es hombre para todos los siglos, este es el artista universal y de todos los tiempos. Otelo anda por ahí; yo lo conozco. Y Hamlet, quién no lo ha visto en ciertas noches, en ciertas zonas del alma... Me parecen inicuas la pereza y el desdén con que se ha mirado su centenario en América".

Y no olvidemos que si bien Gabriela traía, no en su espíritu, sino en su expresión, algo — poco — de la formación modernista, su gran obra fue, precisamente, reaccionar contra el modernismo y restaurar la poesía humana, desnuda, unida a la tierra. Este epistolario se cierra precisamente pos en que, en Nicaragua, su gran amigo, pero en su to

ya algo ajada, la influencia modernista. Gabriela se expresa así, en la última de estas cartas, y no precisamente a propósito de Rubén: "Santiván, tratando, en su prosa límpida y fresca, asuntos chilenos, me interesa mucho más que Leonardo Peña, con sus dannunzianismos mal acimatados. Hace mucho mal aquí la lectura francesa, sobre todo la de última hora; la gran literatura francesa, no, por cierto. El mismo Augusto Thomson se malgasta en asuntos orientales o pseudo orientales que no dicen nada al artista chileno y que al europeo también han de dejarlo frío".

¿Y qué decir de este proyecto?: "Hace mucho tiempo que pienso en escribir algo así, un elogio de los espíritus altísimos y desconocidos que son la sal de la tierra y la luz del mundo, como dice la parábola. Hombres y mujeres sin literatura, pero perfectos como el mejor verso de Homero; hombres que las revistas no dan a su público grosero y de ojo opaco y que son, sin embargo, los nombres que los dioses debían amar sobre el mundo".

Digamos, finalmente, que este interesantísimo, viviente epistolario se ha podido publicar gracias a la autorización de la señora Marta Vergara de Chamúdez, familiar de Eugenio Labarca. Y que éste, cuyo deceso se produjo en el año 1939, fue autor de varios libros, entre ellos *Al amor de la tierra* y *Mirando al océano*. Cuatro años antes de su muerte — el 10 de noviembre de 1935 — publicó Gabriela, en "El Mercurio" de Santiago de Chile, su excelente artículo "Algunos cuentistas chilenos", en que se refiere a Federico Gana, Guillermo Labarca, Manuel Rojas, José Santos González Vera y Marta Brunet. Y destacamos, sobre todo, que el bello y copioso epistolario que acabamos de hojear responde, sobre todo, al generoso, nobilísimo sentido que Gabriela tenía de la amistad. En los años en que escribió estas cartas, su prestigio era infinitamente superior al de Labarca. Ningún interés, ni personal ni literario, dictó estas cartas: sólo la fuerza y la delicadeza de un espíritu magnífico, que nos honramos en amar y admirar.

Gastón FIGUEIRA

(Especial para EL DIA)

(1) Juana Borrero: Fina poetisa cubana, célebre en la primera década de nuestro siglo. Su hermana, Dulce María, poetisa también de jerarquía, fue amiga de la autora de estas cartas, como se expresa en el capítulo "Escala en La Habana" de nuestro libro "De la vida y la obra de Gabriela Mistral" (Mont., 1959).



EN la Legación del Líbano, con asistencia del Ministro de RREE, Cap. de Navío Homero Martínez Montero, se efectuó la entrega de las condecoraciones que dicha República otorgó a nuestros compatriotas, Sr. Severino Pose y Srta. Dora Isella Russell, en reconocimiento de la magnífica labor artística del primero, autor del monumento a las Instrucciones de 1813, donado por la colonia libanesa al Uruguay, y de las publicaciones sobre temas culturales de dicho país, por la segunda. En las notas gráficas, el escultor Severino Pose, frente al monumento aludido, y la Srta. Russell al recibir del estimado representante libanés, Sr. Rezcala Neffa, la medalla y diploma correspondiente.



Limpieza parcial de un Rubens en la National Galerie London.

RUBENS, TECNICA Y RESTAURACION

CON motivo del atentado consumado contra el cuadro de Rubens, "Caída de los condenados al infierno", el 26 de febrero de este año pasado en la Pinacoteca de Munich, se suscitó gran conmoción en los círculos artísticos mundiales y en los círculos técnicos especializados.

A fin de adjudicarle a este hecho su verdadera significación, recordemos que se le aplicó un fuerte corrosivo que hizo contacto 40 cms. de distancia del borde superior, realizándose verticalmente en una banda cuyo límite izquierdo corría paralelo a la mitad del cuadro. La parte afectada tenía en su parte superior 25 cms. de ancho, llegando hacia abajo hasta cerca de 60 cms. subdividiéndose en pequeñas corrientes que alcanzaron la parte inferior del marco. Con los efectivos disponibles en ese momento, el excepcional cuadro (pintado sobre sosten de roble de 288 por 225 cms.) fue colocado horizontalmente para aminorar la acción destructora del líquido que, en la parte inferior llegaba a la base de yeso. El blanco de plomo en los encarnados fue, lógicamente, la sustancia más resistente.

Si el cuadro se cotizaba —entonces— en dos millones y medio de marcos (valor estimativo), ha sufrido ahora, sin excluir su restauración, una desvalorización de 800.000 marcos (algo más de 2 millones de pesos uruguayos), según dictamen de los entendidos. Se puede agregar que la pena por una fechoría de esta naturaleza es de 3 años de prisión.

Relacionando las referencias que poseemos sobre el artista con la magnitud del suceso señalado, podremos hacernos una composición de lugar de las dificultades a afrontar por los encargados de la restauración y de la responsabilidad que les incumbe.

Sobre la técnica empleada por Rubens podemos extraer valiosos informes del manuscrito de su amigo, el médico Mayerne, excluyendo cuidadosamente los agregados que han sido insertados posteriormente por manos ajenas.

En su tiempo era corriente utilizar bases de silicato de alúmina roja, ocre o parda por la acción de colorantes ferruginosos. Rubens las reemplazó por bases compactas de yeso y probablemente también, por la técnica constructiva de la época de Van Eyck, modificándola subordinada a su propósito creador.

Calificaba a la madera como el mejor sostén para cuadros pequeños.

Con un calicido grisáceo, consistente en una mezcla de blanco de plomo y carbónilla con aglutinante de cola o témpera, neutralizaba el blanco cegador del fondo de yeso. El carbón solo ofrecería un aspecto de tinte.

Es evidente en sus cuadros, y especialmente en los bocetos del ciclo Médiici, la casi nula absorción del fondo, comprobada por la acción neutra del barniz. Debía, sin embargo, ofrecer alguna propiedad de adhesión, pues, en caso contrario, la capa de

pintura se hubiera "deshojado" con el tiempo.

Los primeros tonos a modo de mancha eran también preparados con témpera o cola, bosquejando con ocre y valorizando con colores muy fluidos —casi transparentes— comenzando por los oscuros. Los tonos de transición, que aparecen nacarados en el cuadro terminado, eran el resultado de una pequeña adición de ceniza ultramarina o tierra verde Veronés. A estas suaves veladuras seguía una mano de barniz sobre la que comenzaba a utilizar otro aglutinante.

Acetate de nuez espesado al sol, trementina de Venecia y, tal vez, algún agregado de resina Mástique, integraban seguramente el médium elegido. Los pigmentos eran preparados cada día para usarlos frescos y se colocaban en la paleta casi líquidos.

Si hubiera utilizado sólo aceite con ese fin, muchos de los efectos y calidades presentes no se hubieran logrado o se habrían diluido por la incidencia del factor tiempo.

Es importante acotar aquí, hasta qué punto puede influir un aglutinante en el lenguaje estético de un artista proporcionándole, como ningún otro, la satisfacción a su búsqueda de elementos ideales a su expresión.

Rubens aconsejaba a Teniers tratar las sombras u oscuros con veladuras sucesivas de colores en los que no debía entremetarse el blanco y darle cuerpo a las luces con colores empastados no desvirtuando así, la función de la base en la concepción armónica total. Con esto se refería al método del gris óptico que ofrecía a sus originales la magistral laxitud de las carnaciones, ausente en sus cuadros de principiante.

Sus aglutinantes eran tan consistentes que no era necesario, por mucho tiempo, un barnizado de la obra, profetizando sus adversarios la ruina de la misma, criticándola de poco sólida al apartarse de las tradiciones para lograr mayores efectos. El tiempo se ha encargado de probar, con la excelente conservación actual, la eficacia y corrección de su técnica. Verdadero ejemplo de probidad que lo consagra como uno de los mejores técnicos de la pintura de todas las épocas.

El trabajar sobre el barniz o bálsamo fresco dotaba a la pincelada de una suavidad característica. El dibujo y las sombras las acentuaba con tonos cálidos.

Sobre las superficies iluminadas en las carnaciones extendía semitonos como blanco y rojo, blanco y amarillo, blanco sin embargo, blanco, amarillo y rojo juntos.

Los tonos fueron acentuándose en claridad, con espesos pasajes, en las luces durante la prosecución del trabajo. También como veladuras eran superpuestos tonos cálidos y fríos en un mismo sitio, evitiándose, de este modo su opacidad.

Un pincel para cada color era exigencia absoluta. No utilizaba el amarillo de Nápoles, como se cree, sino un color extraído de la combinación estaño-plomo. Los rojos fuertes en las carnes se aplicaban al final.

Arnold Böcklin opinaba que el pequeño "Juicio Final" no pertenece a Rubens, sino, más bien, a Teniers, en razón de la opacidad y peso de las sombras.

Contra el amarillamiento recomendaba Rubens, en una carta a Sustermans referente a su cuadro "Alegoría de la guerra", colocar éste al sol.

El amarillamiento se produce al filtrarse el aceite del médium hacia la superficie durante el proceso de secamiento en ambientes oscuros y/o húmedos. Los aceites se tornan consistentes por polimerismo, ocasionado por oxidación y acelerado por la acción de la luz. De modo que, al dejar un cuadro recién pintado en ambiente oscuro, prevalece la oxidación y con ella el amarillamiento.

La influencia perjudicial de éste en los tonos fríos era conocida por los grandes maestros. El propio Mayerne nos relata que Van Dyck, aún en sus cuadros al óleo, pintaba con témpera el azul de los paños, etc.

De lo precedente se deduce la responsabilidad del artista en la perduración de su obra y, en mayor grado, la del restaurador.

Doerner defendió en su tiempo, la "conservación" en contraposición con la "restauración", refiriéndose principalmente a la inserción de retoques en las partes ausentes o deterioradas del color genuino. Era par-

tidario —cuando ellas afectaban lugares de valor para la total percepción óptica— reemplazarlas con la colocación de un tono neutro que tuviera relación con los circundantes.

Es lamentable ver cómo quedan restauradores que escuden las fronteras del retoque, internándose en el original —al que debieran considerar sagrado— y trasmutando su significado. Además, es dable observar que los llevan a cabo con un material distinto retocando, por ejemplo, con colores al óleo —y todavía de mala calidad— una antigua témpera; o tratan un cuadro del siglo XVII, elaborado por veladuras, con colores a la acuarela.

Recién al cabo de una concienzuda investigación sustancial de la técnica y elementos empleados por el artista, puede esperarse en hacer una labor impecable.

Las restauraciones pueden ser realizadas —entonces— con carácter documental, esto es: empleando los medios conservadores a fin de asegurar toda partícula de pintura original presente —extirpando, según el caso, los retoques anteriores— sin preocupar, en mayor grado, la impresión óptico-plástica de la obra, sino sólo como testimonio histórico.

Si lo que se busca es la restitución —sustentada por una documentación iconográfica, fotográfica y analítica de primera clase— en obras dañadas accidentalmente, todo entendido de Arte exige una restauración artística y, con ella, la devolución de la impresión estética en su totalidad. Es evidente, en este caso, que la sola retención fragmentaria carece de consistencia lógica.

Y aquí viene al caso citar a Plotino y a su célebre definición: "La Belleza y el Arte se fusionan en una pasión y elevación mística del espíritu"... y que "lo Bello es lo que está formado y feo lo que pudiendo tener forma, carece de ella".

En este precepto debe basarse —a mi entender— el tratamiento a aplicar en el cuadro de Rubens, y el mundo artístico aguarda con impaciencia el transcurso del tiempo necesario para su restauración.

Sergio BIANCULLO

(Especial para EL DIA)



Parte superior del cuadro, y efecto del corrosivo.

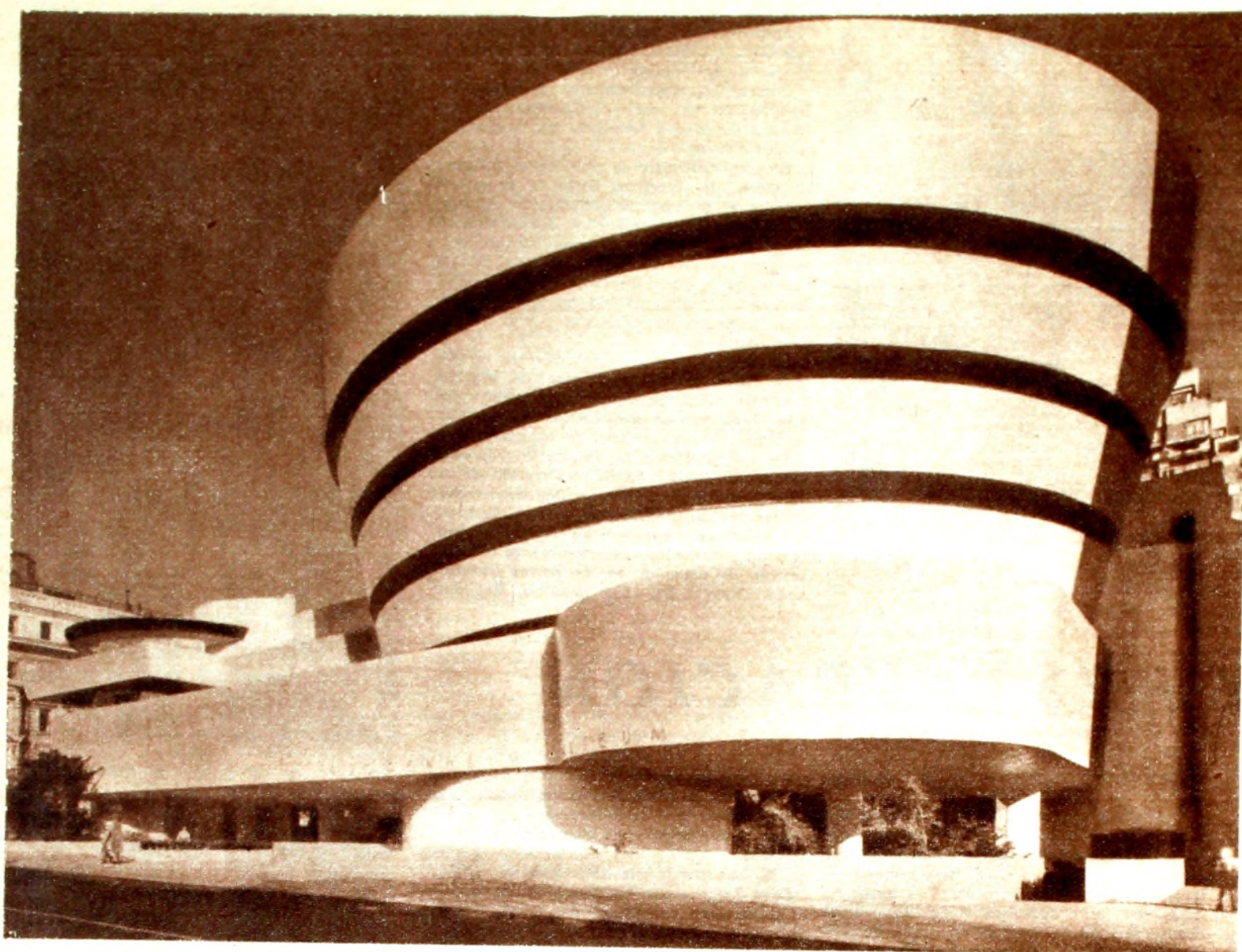


Vista total del cuadro de Rubens, que delata la magnitud del atentado.



La acción del corrosivo resultó al máximo por su contenido de celulosa.

EL MUS



Fachada sobre la Quinta Avenida.

CUANDO empezó a tomar consistencia la idea de que el Museo de Arte era una solemne solución panteónica del depósito, también y contemporáneamente se establecían nuevas directivas para la función que tales edificios habían de cumplir, a fin de responder a específicas exigencias de la comunidad. Porque, efectivamente, si esas instituciones se limitaban a albergar, catalogar y conservar las obras artísticas del pasado, permitían cómodamente aquel juicio peyorativo. Pero al mismo tiempo, sus posibilidades eran muchas, siempre que se alteraran los principios de organización. Los alcances que ahora convienen a la divulgación del arte plástico, la actitud estimativa del público, el interés por el estudio de

los problemas estéticos, los medios de conservación y de análisis, todo ello había sido variado, intensificado, fortalecido; acorándose a estos presupuestos, debía el museo extenderse a más amplios límites.

Tiene otra ambición, o debe tenerla; se habrá de entender como un centro activo y, además, incitante.

Además, se ha experimentado y pensado mucho a su respecto; la Museografía es una disciplina bastante nueva, muy reciente, pero también seria y suficientemente asentada. Ella sirvió para orientar la reorganización de los museos establecidos o para que se encararan otros nuevos de manera más juicios, más efectiva y funcional. Durante los últimos decenios, el acondiciona-

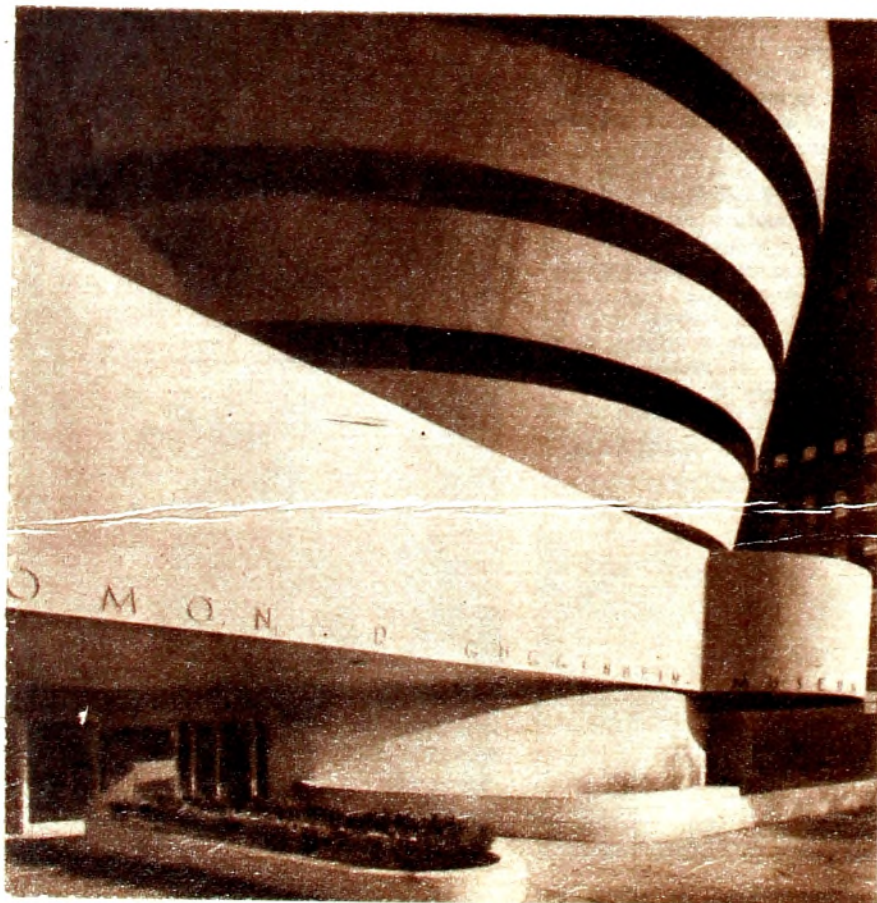
miento de partes de algún edificio ya destinado a ese fin, la realización de nuevas instituciones o la ampliación y remodelación de las ya existentes fue algo así como un amplio laboratorio de experimentación, que permitió afianzar, corregir o proponer nuevas directrices. De todos modos, en lo que a concepción arquitectónica se refiere, muchos museos modernos, contruidos en los últimos decenios, se mantuvieron ligados a un estilo palaciego, poco condicente con su renovado propósito. Internamente llegaron a conciliar, alguna vez, las impresiones de cierta línea esteticista superadisa, con las exigencias de una instalación perfeccionada, funcionalmente atenta a las normas impuestas por la técnica actual

y acorde al reconocimiento de que lo primordial era la acción efectiva del servicio en la colectividad. Pero la misma intención conciliatoria habla de una lucha, de un conflicto que, en estos casos, se propuso gratuitamente, que resultaba artificial. El problema se dio con justa autenticidad en la Galería de los Uffizi de Florencia cuando, después de esta última guerra, fue impuesta la reorganización total del montaje. Se impondrá en el Louvre si alguna vez se decide la reestructuración que merece; cuando se reconozca que tal decisión resulta imperativa. Y puesto que tocamos el tema, vale señalar, corroborando lo afirmado, que precisamente el Louvre, que alcanzó alguna vez la cima más expectable en prestigio, ahora, comparativamente, como organización, uno de los museos peores. No ha variado su colección, al contrario: fue enriquecida. Pero padece de gigantismo y no se reacondicionó de acuerdo con los requerimientos de la muy precisa actitud del hombre contemporáneo que frecuenta colecciones de arte. También la fama del Museo Egipcio de El Cairo se ha desvanecido; es un edificio que no sirve a sus propósitos. En este último caso, la solución será —ya está prevista— un nuevo edificio. Es la más radical y, al fin, la que realmente vale como planteo.

De todos modos, hay que ponerse en guardia; porque, tal como se adelantó más arriba, en la construcción moderna de museos, sigue pesando fuertemente un ya solidificado prejuicio formalista, continúa arrastrándose un lastre estilístico muy penoso. Como muchos viejos palacios se destinaron a Museos, parece que la norma es hacer nuevos palacios viejos, o caer de alguna manera en la imitación de su línea. Si el esteticismo como principio primordial de solución, resulta negativo para la concepción arquitectónica en general, en el caso de los museos lo es de manera muy evidente. La función del mismo atiende a lo estético; el ámbito edificado debe ser un medio propicio para poner en evidencia el arte que en su interior se alberga. Actuar a la inversa es crear un falso conflicto de valores; y, naturalmente, dificulta el cumplimiento de la función.

Estados Unidos es el país donde fueron contruidos más edificios específicamente destinados a museos. Pero también ocurre que prima allí, sin discusión casi, la idea de que todo edificio de carácter público debe adaptarse a líneas clasicistas; el museo integra, pues y como caso particular, un principio general. Y así se pasó por alto muchas veces una de las grandes oportunidades que debieron haberse ofrecido a la arquitectura contemporánea.

La integración a ese principio era fatal, porque aunque la casi totalidad de esos



Detalle del acceso.



El interior del Museo. Vista de uno de los tramos de la galería-balcón rampante.



EL GUGGENHEIM DE NUEVA YORK

de carácter privado o se las ellas están respondiendo al propietario y se admiten por tanto como privadas, dentro de aquella categoría. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, por su misma propensión a no acatar la tradición, hasta la National Gallery de Washington inaugurada en 1941 y que debió ser considerada como uno de los museos más importantes del mundo, ha buscado una experiencia clásica aunque el concepto de construcción estructural que la solución espacial dinámica se basa en principios.

En los años, el Museo de Arte No de la ciudad de Nueva York, dedicado a Frank Lloyd Wright la del edificio que iba a ser asientado en el nombre de Salomón R. Guggenheim; se había de emplazar en la Quinta Avenida, frente al Central

Frank Lloyd Wright era uno de los más importantes y activos pioneros de la arquitectura moderna, una personalidad avanzada, científico serio y un original; un personaje lúcido, con larga y muy fructífera trayectoria; su experiencia, su práctica, su continuo afán renovador, habían disminuido la fuerza de sus argumentos para proponer realizar lo que había sido su primer y único edificio en Nueva York. Había construido para los Estados Unidos y para el extranjero, pero no había entrado allí todavía. Ahora iba a entrar con todos los honores: un programa de construcción, un emplazamiento destacado en la etapa en que su genio estaba siendo duramente discutido por los jóvenes, lo que excitaba su vitalidad. Desde el primer momento empezó la lucha. Primero con el propietario de Nueva York. En seguida con el propietario del Museo. Realizada la obra, el edificio era una radio, la televisión, las conversaciones circunstanciales o provocadas mandaban a la obra, por supuesto, el interés de todos querían verlo por sus propios ojos y el Museo Guggenheim tiene ante una cola de público sólo comparable a la del Radio City Music Hall. El planteo parecía fácil: un arquitecto endurecido en el modernismo, teóricamente blanca para resolver un edificio que respondiera a una función cultural, según preceptos bien delimitados y claramente; era un museo, pero como de hoy para el hombre de hoy. El factor corroborante, casi excesivo, era albergar una excepcional colección de arte de vanguardia.

Entonces, pues, no sólo parecía fácil, sino prometedor. Por eso el re-

sultado, que se aguardó con tan fuerte interés, provocó juicios tan opuestos, definitivos y violentos.

En síntesis, el edificio se compone de dos cuerpos relacionados; uno, el mayor, contiene el gran espacio destinado a la exhibición de obras; el otro, se dedica a oficinas, biblioteca y otros servicios. El público accede a lo que Lewis Mumford (*The New Yorker*, diciembre 5 de 1959) define como un gran sigurat invertido, aclarando en seguida que la idea de sigurat es la que corresponde a la concepción de Breughel y no a lo que por tal entiende la moderna arqueología. Una rampa de suave pendiente va elevándose y abriéndose hacia lo alto; el total se cubre por una cúpula vidriada de diseño pobre; en el paramento interno del muro de cerramiento y acompañando el leve desnivel del ámbito circulatorio, se ubican las pinturas; en un pequeño apéndice y en el plano del nivel inferior hay algunas esculturas. El visitante puede tomar un ascensor —incómodo segmento de cilindro— y llegar con él hasta la parte más alta, para hacer la recorrida en descenso. Pero subir por el largo y enroscado pasaje no es, tampoco, penoso. Planteado de esta manera, el mismo Mumford ha de reconocer que ese esquema funcional es decididamente bueno para una tienda que busca tentar al comprador posible, mostrarle todo de una vez.

H. Guggenheim declaró, a su vez: "Los museos están en su mayoría divididos en una serie de salas y salitas que los transforman en fastidiosos laberintos. Las espirales de Frank Lloyd Wright eliminan ese problema y proporcionan el doble placer de apreciar al mismo tiempo arte y arquitectura". (*Visao*, Brasil; 13 nov. 1959).

Para el editorialista del *"New York Daily Mirror"*, aquel edificio "debería ponerse en un museo organizado para mostrar las locuras del siglo XX"; al mismo tiempo John Canaday (*New York Times*) afirmaba que "era el más hermoso edificio de América" y el Arq. Johnson, confirmó dicho concepto al calificarlo como "uno de los grandes espacios del siglo XX".

Con cierta melancolía irónica, el Director del Museo, Mr. James Sweeney, redujo sus ideas y su controversia con el "obstinado y excéntrico" Frank Lloyd Wright en dos frases cargadas de sentido. "Este es el interior arquitectónico más espectacular del país. Pero mi trabajo es mostrar una espléndida colección de arte". Por fin, Ada Louise Huxtable concretó casi brutalmente toda esta polémica con una especie de colofón que dice así: "Es menos un museo que un monumento a F.L.W."

Se esperó que el Guggenheim fuera un museo revolucionario; y que, además con

su ejemplo, se estableciera para siempre el derecho a ser contemporáneo que tiene todo edificio calificado. Pero la aventura salió al revés; ni es un museo ni es revolucionario.

Para ser museo le falta ser arquitectura. Paradójicamente esto es lo que se quiso hacer. Frank Lloyd Wright, que nunca ocultó su desestima por la pintura, buscó la más enfática exaltación del edificio en cuanto a afirmación de su presencia. Es él, como forma, el objetivo principal, casi excluyente; según su idea, las pinturas "debían estar como gemas en un anillo"; incorporarse, formar parte de la concepción espacial. Al pretender esto, invertía los términos de una propuesta arquitectónica normal. No intentó en ningún instante, servir a las obras de arte; en todo caso, buscaba servirse de ellas para integrarlas indisolublemente a la unidad creada. El edificio es imperativamente eso que es, eso que resulta de la idea de su creador: un gran hueco en el que el hombre se constituye en factor móvil. Y, para el efecto buscado, también, se sirvió del hombre. Pero el mismo volumen es estático, absolutamente fijo. Nada se puede alterar. La estructura está dispuesta de tal manera que resistirá —a estar a las afirmaciones del autor— los estragos de una bomba que destruya toda la ciudad. Es, pues, una inmensa caja monumental y resulta como una gran escultura no tradicional. La impronta creativa, el sentido esteticista es de tal fuerza que, citando otra vez a Mumford, "aunque uno vaya allí para ver a Kandinsky o Pollock, siempre quedará viendo a Frank Lloyd Wright".

Tampoco como escultura, como hecho plástico aislado o excluyente, resulta logrado. La inmutabilidad de la intención formal llegó a grados inverosímiles por parte del arquitecto. Impuso una coloración crema por unanimidad. Después de inaugurado, se cambió ese tono por el blanco en su interior y con la colaboración del ingeniero Alfred Bender se corrigieron los defectos de iluminación que tenía. De esa manera, un montaje sin marcos o con un marco luminoso muy bien graduado ha dado a la exposición un señalado toque de originalidad; aunque de todas maneras, tal como apuntó Dorothy Adlow (*Christian Science Monitor*, *New York*) las más grandes telas quedaron reducidas en el conjunto, "a la dimensión de sellos de correo".

Pero la capa de pintura sigue presente en el exterior; es una superficie oleosa, de color pobre, que ablanda la estructura, que oculta inútilmente la virtud de su solidez, la fuerza de su presencia material. Es un acento imitativo en lo que no fue concebido como tal; y por su carácter anula la imposición constructiva que debió guardar para ser calificado, además, de buena escultura.

No es posible concebir, ahora, un museo estático. No sólo se debe prever siempre exhibiciones temporarias; también habrá de tenerse en cuenta el aumento normal de las colecciones, su montaje diversificado según orientaciones precisas. Y es el edificio mismo que ha de facilitar tan concreta premisa. El sentido que corresponde al espacio no es sólo el de circulación; importa ciertamente la posibilidad de quedarse, frente a algunas obras —las que elijamos nosotros, espectadores—, observarlas con más reposo y el tiempo que decidamos. Pero ese batcón de medida rampa, es insinuante en la obligación de marchar; inevitablemente empuja al movimiento. Ciertamente su condición permite la observación conjunta de varias obras, su análisis desde distintas distancias. Esa es una virtud. Pero acaece a costa de varios defectos que son más graves.

Tampoco se tuvo en cuenta la cantidad de obras que se disponían. Allí se habrán de fijar unas pocas, muy pocas y casi todas pinturas, ya que el piso inclinado no admite a la escultura y ésta debe limitarse al albergue avaro que le permiten otros planos. Se han debido alquilar depósitos para las obras que no se exhiben y destinar una parte de la rampa alta a la misma finalidad; en ella se está instalando ahora el laboratorio. Por supuesto que toda la parte interna, toda esa zona de primordial importancia para un museo moderno y que comprende desde oficinas a biblioteca y talleres, está sacrificada. Se ha de concretar su instalación dentro de un volumen predeterminado, de presencia comparativamente reducida, así previsto para acatar la preocupación obsesiva de magnificar estentóreamente al sólido principal.

Por lo dicho se demuestra muy a las claras que, pese a lo insólito de la solución plástica, pese a la renovación técnica de su organización constructiva, no se ha hecho ninguna revolución. Con otro acento, con otro lenguaje, Frank Lloyd Wright hizo pesar el factor estético por encima de todas las cosas; hizo, él también, un monumento. Inmediatamente hubo que adaptarlo y la adaptación resulta forzada. No solucionó un problema; no fue discreto. Y dosificar cuidadosamente la discreción es la mayor virtud en toda tarea arquitectónica.

Esta vez no había palacios a considerar ni como preocupación estilística; pero el tema fue acorralado y, al fin, consumido por los mismos factores contraproducentes. Volviendo a las ideas de Mumford, que hizo el mejor y más serio análisis de este edificio, este es uno de los fracasos de Frank Lloyd Wright y, como todos los suyos, fue cometido "con originalidad y decisión".

Fernando GARCIA ESTEBAN.
(Especial para EL DÍA).



El gran edificio coronado por la cúpula vidriada.

POR LAS VIEJAS TIERRAS DE ESPAÑA: UNAS HORAS EN SALAMANCA

VINIENDO de Plasencia llegamos en una fría tarde del Domingo de Resurrección, a Salamanca. Esta es Salamanca. Todo lo que se ha dicho, todo lo que se diga será poco para Salamanca. Aunque haga mucho frío y las calles se conviertan en cuchillos (sobre todo las que rodean a la Catedral) que corten las carnes a su placer. Esta es la Salamanca del saber, de la picardía, de la meditación, del señorío, del hervor de Fray Luis de León y de don Miguel de Unamuno. Por aquí — respeto a las piedras que se doran, como ningunas, con el sol madurante — pasó todo lo que vale la pena que pase en el mundo. Hubo un momento de la civilización tan densamente cargado de respeto a la inteligencia del hombre, que se pudo levantar la Catedral y se pudo levantar la Universidad. Miradlas. Son dos joyas sin adjetivos posibles. El altar mayor de la primera es una Capilla Sixtina castellana. La Universidad vale por catedral de la sabiduría humana. Debí comenzar a construirse en 1415 siendo su primer arquitecto Alonso Rodríguez. El aula llamada de Fray Luis de León es la antigua general de Teología, donde explicaron Vitoria, Fray Luis y los demás grandes maestros del siglo XVI y donde seguramente el

Emperador Carlos V asistió a una prelección del P. Vitoria.

En el aula de música Salinas (en recuerdo de que la música tuvo en Salamanca importancia principal), antigua general de Civil, está también el mueble archivo de música de la misma época que es una magnífica pieza. Pero la joya plateresca incomparable es la fachada occidental de la Universidad.

Unas horas entre la Catedral (¡qué tesoros los suyos!) y la Universidad significan empararse con la corriente de más alta tensión que mantuvo nuestra cultura en siglos dichosos para ella. Todo lo que se ha leído, todo lo que se ha estudiado acude a la mente con regocijo. Se comprende que el ser heredero de todo aquello significa algo más que disfrutarlo como visitante: nobleza obliga. Y cuando, por desgracia, surgen épocas y nacen hombres que se desligan de semejante pasado y proceden con penosa solución de continuidad, el espíritu de una nación sufre y se retrasa con gravísimos riesgos para la cultura total del universo. La voz pausada del apasionado Fray Luis, la voz tormentosa y torrencial del querido Unamuno barajan todas las otras voces del ayer sobre una música de esferas, la de Salinas precisamente, que marcan al alma su mejor destino, su inmortal destino.

La Plaza Mayor de Salamanca es como la Plaza Mayor de España. El Renacimiento compuso una cita para los siglos y a ella acuden, solícitos, dejándole su admiración sin condiciones. Hay que esperar a la caída de la tarde para que los ojos aprendan el color auténtico de la piedra solada. La fachada occidental de la Universidad, la Catedral, la Plaza Mayor... Las torres, el



Vista parcial de Salamanca.

Tormes, las calles antiguas... No es ciudad para correr, porque en ella anduvieron hombres en monólogo y en diálogo de máxima trascendencia. El aire es frío, el cielo (jamás hubo escritor que exaltara el cielo de Castilla como lo hiciera Gabriela Mistral) impone pensamientos lúcidos y hasta diamantinos. Cuando se trabaja en Salamanca (recuérdese la larga lista de los talentos que se hicieron y consolidaron aquí) el trabajo rinde más que en ninguna parte, y las obras del talento nacidas en Salamanca son de tal categoría que se reconocen sin discusión. Salamanca es única. Salamanca retiene y hasta tiraniza. Para saber — ¡razón tiene el dicho! — hay que ir a Salamanca.

Uno de los hombres que mejor sabía amaria, y enseñaría con todos sus valores, se llama Rafael Láinez Alcalá, el profesor Láinez Alcalá. Hace unos años, cuando el penúltimo Congreso de Poesía en España — a él acudió también Dulce María Loyanz, la ilustre y gran escritora cubana, que dictó una magnífica lección poética en el aula de Fray Luis de León, donde se celebró el citado Congreso —, yo tuve la suerte de que Rafael Láinez Alcalá nos guiara por Salamanca a altas horas de la noche. Era una ciudad distinta, alta, perfidada sus calles no sé si en la sombra del mundo o en la celeste neblina del ensueño. Íbamos absortos, escuchando el verbo generoso del profesor; íbamos por otros siglos y sentíamos el latir del verdadero tiempo español, el inmortal, el libre de todo influjo circunstancial, gracias a la palabra y a la guía que me ilustraba con tanto amor. Jamás volveré a una semejante noche en Salamanca, aunque quisiera reproducirla. Las cosas sólo pueden vivirse una vez.

Por eso ahora, de día, anduve por Salamanca queriendo coger toda su grandezza de sol para juntarla con la impercedera de la sombra luminosa. Sé que todos la conocerán, pero tengo que nombrársela sin embargo. Esta es Salamanca. Miradla nuevamente.

Carmen CONDE

(Especial para EL DIA)

RECUERDE UD.

SOLUCIONA EL PROBLEMA DEL ESPACIO EN SU COCINA!!

MODERNA MESA PLEGABLE "JISSA"

ALLEGRE Y PRÁCTICA

EN VENTA EN LAS BUENAS CASAS DEL BARRIO

EN DOS TONOS, DE ESMALTADO O APICADO

ES ÚNICO PRODUCTO DE Esmaltados Industriales y Comestibles JAMIL 1954

Sea propietario en

MONTEKREY

- Cno. Carrasco (antes del Parque)
- Omnibus cada 10 minutos
- Luz. Pavimento. Agua

GRATIS 5.000 LADRILOS DE PRENSA

INFORMES 25 de Mayo 470 Eje. 16 P. 2 (DE MAÑANA)

LAS 2 PALABRAS DE LA OPORTUNIDAD

"Piriz Vende"

COMPRA — VENTA — PERMUTA
CONSIGNACIONES

de automóviles, camionetas y camiones.
Negocios liberales y en el acto. —
Compramos al contado. Vendemos con
amplias facilidades.

ESTRELLA DEL NORTE 1889/91
y ARENAL GRANDE

Teléfono 4 48 36

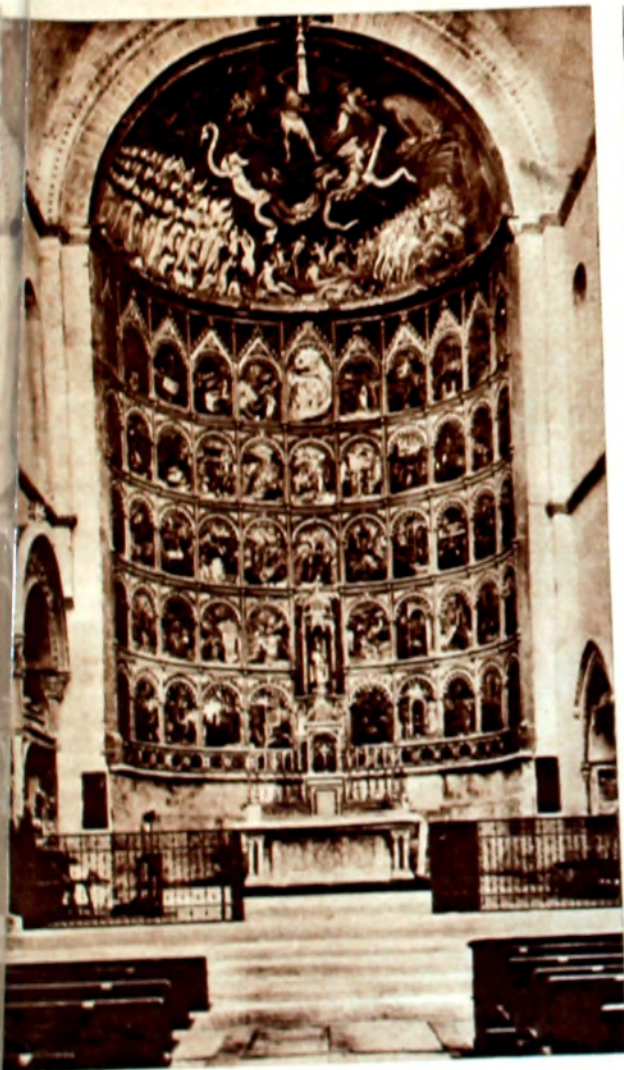
Atrás de la Cárcel de Miguelete



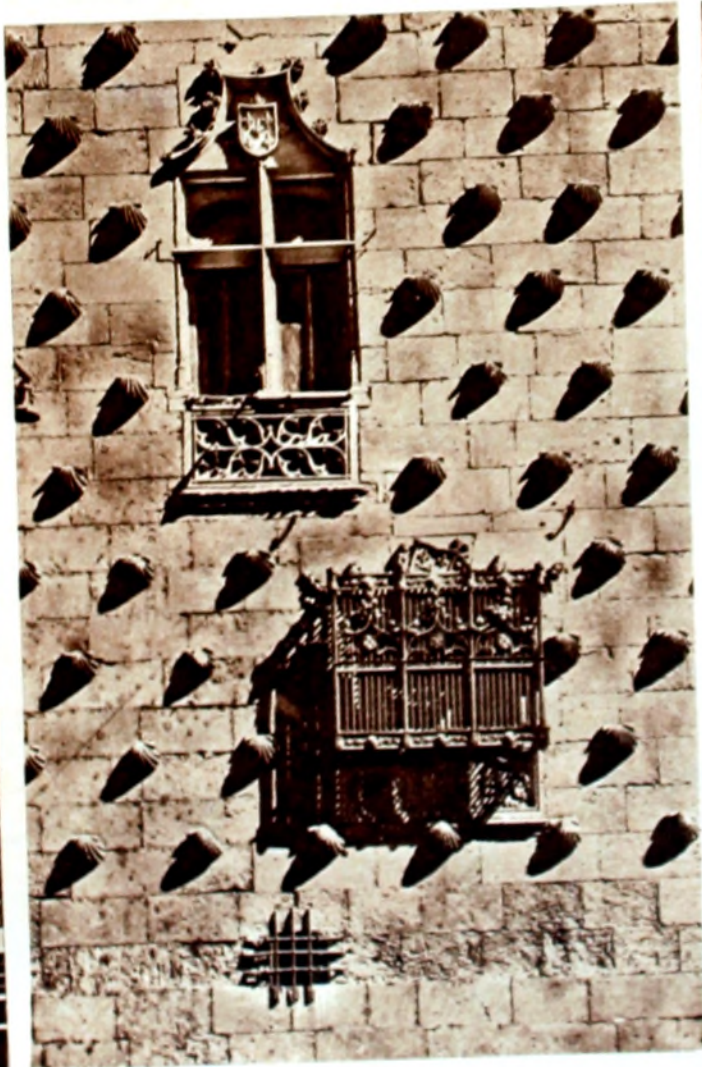
Ayuntamiento de Salamanca.



Estatua de Fray de León, en el patio de las Escuelas Menores, en la Universidad de Salamanca.



Antiguo retablo en la Catedral Vieja.



Detalle de la famosa Casa de las Conchas.



Catedral Vieja. Torre del Gallo.



Lago Todos los Santos. Al fondo el volcán Osorno. (Foto J. Cori.)



El volcán Calbuco, famoso por su furia destructiva. (Foto J. Cori.)

EL delgado cuerpo de Chile se halla sostenido por la espina dorsal de los Andes. Esta cordillera, que mantiene erguida la esbeltez planetaria de la nación chilena al precio de reiterados cataclismos, se plegó en la era terciaria y es, con los Alpes y el Himalaya, la más reciente arruga en el rostro milenario de la tierra. Los terrenos donde los Andes levantan el andamiaje de sus cumbres y las hiladas de sus montañas no están todavía asentados. Pliegues y fallas minan los cimientos de los grandes edificios orogénicos que, de tiempo en tiempo, sufren derrumbes subterráneos en sus sótanos de alevosa geología y hacen desbordar las bodegas donde hierve la lava.

Cuando se produce una conmoción interna, desde ese hipocentro parten mensajes que llevan hacia la superficie la noticia de la misma. Ondas longitudinales y transversales, vibrando unas como el tañido de una sorda campana y trepando otras como víboras, alcanzan con premura la faz de la tierra. Al llegar al epicentro, punto perpendicular al desquiciamiento interno del que partieron las ondas, la energía salvaje al-

macenada en estas vibraciones suelta sus resortes en el paisaje. El caparazón terrestre tiembla, ondula y se resquebraja. El fondo del mar, si en él se estrella el puñetazo lanzado desde las profundidades sube y desciende en un largo resuello y levanta olas que invaden la costa, anegando y destruyendo todo a su paso. A su vez, la lava de los hogares ígneos aprovecha las fisuras abiertas por el sacudimiento y asciende hasta la chimenea de los volcanes o hace surgir nuevos cráteres en las cordilleras.

Este mecanismo de percusión y conmoción desencadenado por las fuerzas tectónicas, que edifican y socavan con pliegues y fallas la faz del globo, es el que provocó las recientes catástrofes del Sur de Chile. Pero lo que hasta aquí hemos expresado es demasiado abstracto. Será necesario trazar la biografía de un terremoto chileno en su

típico escenario para que comprendamos en toda su magnitud lo que hoy soportan nuestros hermanos trasandinos.

Todo el territorio de Chile tiembla. En el transcurso de un año los sismógrafos registran varios millares de sismos medianos o pequeños a lo largo de un torturado esqueleto de treinta y ocho grados geográficos de extensión. Pero la zona clásica de los terremotos comienza al Sur del río Maule. Ciudades, puertos y pueblos conocen allí el periódico azote de los temblores destructivos que en pocos minutos acaban con las esperanzadas y pacientes obras de los hombres y, lo que es peor, con los hombres mismos. Las catástrofes de Chillán, los múltiples martirios de Concepción y Valdivia, el trágico destino de Castro, Ancud y Puerto Montt y otras localidades que han padecido la reciente serie de sismos, señalan que es

el Sur de Chile, donde se localiza la epilepsia destructiva de los terremotos.

Y vamos ahora en busca de un terremoto, siquiera en una tenue evocación literaria.

Una luna serena y una atmósfera clara presiden generalmente el escenario de la inminente tragedia. La tierra, al parecer incommovible en su salud cósmica, reclina su espalda en la azul lejanía de los cerros nevados y hunde sus pies en las aguas del Pacífico. Sobre su torso cuadrado por los cultivos, acuchillado por los ríos veloces y defendido por los altos escudos de los lagos, duermen las ciudades, las amplias fincas de los señores rurales, las humildes collampas del explotado poverio, los puertos con olor a brea y a mariscos. La quietud de la naturaleza y del paisaje inspiran al espectador nocherniego, que contempla la escena desde una colina, una segura confianza en la estabilidad de lo creado, en la dicha idílica de vivir.

Pero de pronto un trueno formidable estalla en las profundidades de la tierra. Es un alarido sordo, como el de mil cañones subterráneos disparados a un tiempo, que se agarra con un guantelete de hierro a la raíz de todas las cosas. El espectador siente que la firme base que lo sustentaba vibra como la bordona de una gigantesca guitarra. Y luego, por unos instantes, nada. Los sentidos, descentrados por un pavor animal, se buscan a sí mismos y reconstruyen en pocos segundos el equilibrio humano. El espectador procura comprender lo que ha sucedido; comprende de inmediato y cuando apela a la racionalidad milenaria de la especie, otra vez sobreviene el aquelarre. Esta vez el trueno y el temblor no duran unos segundos, sino que se prolongan con creciente intensidad. De nuevo el terror de la prehistoria se adueña del ser civilizado que une su grito al de la tierra. Quiere huir y le es imposible avanzar sin caer cada dos pasos. El suelo ondula como un mar; las raíces se quiebran con sordas explosiones; súbitas grietas abren desparejas mandíbulas en la tierra y las vuelven a cerrar en medio de columnas de polvo gris. Ruedan las piedras medianas y la grava se zarandea como en la criba de un buscador de oro. Los árboles se hamacan, remueven sus copas en una danza furiosa y sueltan sus frutos en desvalidas andanadas. Los arroyos resbalan, tropiezan y saltan de su cauce como vagones de un descarrilado expreso nocturno y se derraman en los valles sorprendidos.

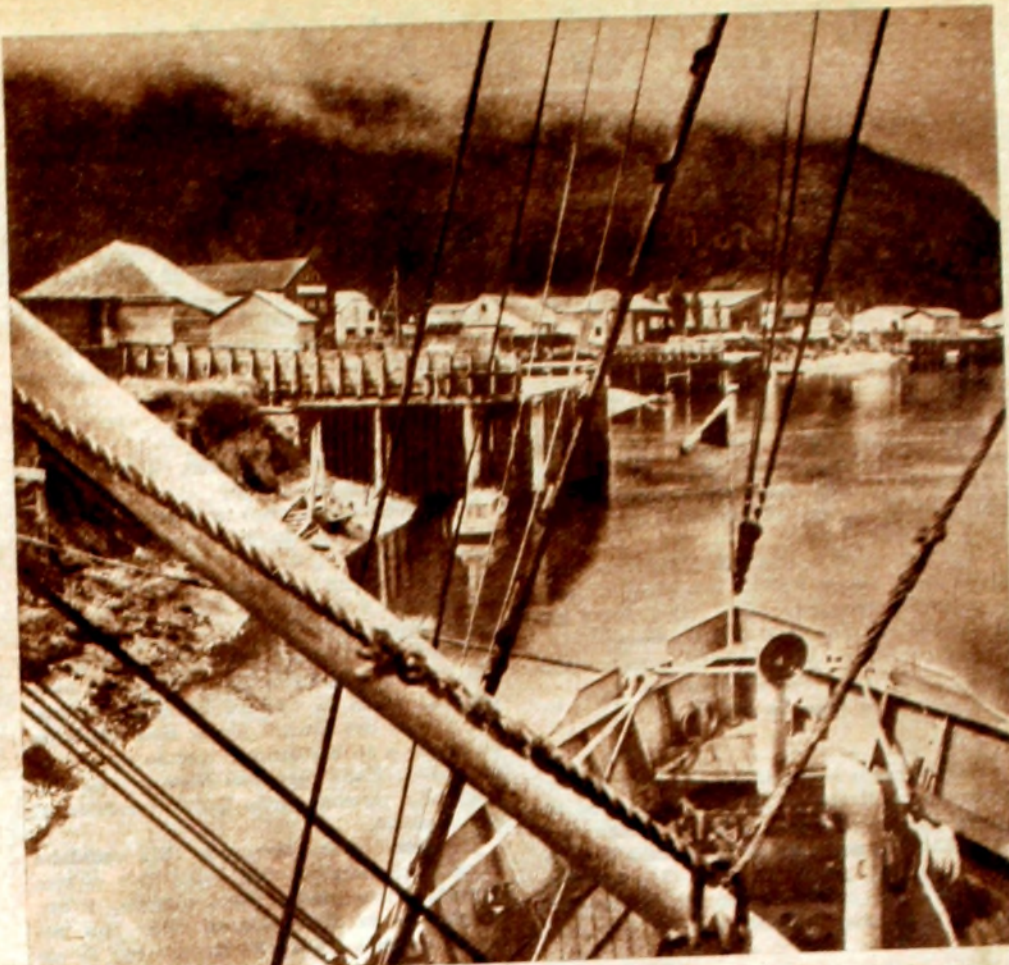
Pero todo lo que sucede en los campos no es nada, comparado con lo que pasa en los pueblos, en las ciudades, en los puertos. Despertados con el aldabonazo del primer temblor los habitantes se lanzan a las calles. Unos salen desnudos, repentinamente lúcidos ante el antiguo y eterno peligro. Otros, más dueños de sí mismos, tratan de vestirse bajo el marco de las puertas y lle-



... indispensable. Todos los mue-
... dan y se entrecrocán. Las estan-
... vienen de bruces, con parejo es-
... las paredes se resquebrajan y salta
... criendo las superficies con una tú-
... muecina. Vuelan los ladrillos y las
... Chienzan a caer las vigas. Los pisos
... de las viviendas vacilan, giran
... y luego se derrumban sobre la
... y luego se derrumban sobre la
... Las calles, carcomidas
... por una soterrada epidemia, se
... largos costurones negros, de absce-
... medizos, de lepra de la tierra.
... y agudo alarido sacude a la ciu-
... de hombres, mujeres y niños
... heridos, atrapados por los de-
... amenazados por los rotos cables
... que fulminan sin misericordia,
... por el agua de las cañerías que
... se revuelven en las plazas, se bus-
... los escombros, se llaman deses-
... en la oscuridad. Ya han em-
... estallar algunos incendios. Gran-
... de color anaranjado, con los
... verdosos, iluminan un cuadro de
... Los rostros, destacados violenta-
... del fondo sombrío, desfigurados por
... agujereados por el socavón uná-
... el grito, surgen debajo del bosque
... que se levantan en un ademán
... para atajar los proyectiles que
... del general derrumbe. Salvo los ni-
... llora. No hay lágrimas; el terror
... demasiado grande para llorar.
... Pronto, un subterráneo taco de billar
... de las entrañas del mundo golpea
... abajo los cimientos de un edificio.

pone livido, llena su piel de escamas verdes
e inicia un artero movimiento envolvente.
De agua inanimada se transforma en una
bestia cautelosa, maligna, gobernada por im-
puros pensamientos. Al segundo temblor,
eriza su lomo de perro azotado y se replie-
ga sobre sí mismo. Con un silbido largo,
reptante, se va ovillando, retrocediendo a
la secreta madriguera de las estrellas de mar,
a los escondrijos de los crustáceos de pinzas
rosadas. Una lejana boca parece succionar
las aguas y el fondo del Pacífico descubre,
al emerger, un pavimento de algas retorci-
das, de equinodermos titilantes, de molus-
cos con caparazones empayonados que bri-
llan extrañamente bajo la luna color miel.

Pese a la alta noche, el fenómeno es ad-
vertido de inmediato desde la costa y las
embarcaciones mayores, afrentosamente va-
radas, comienzan a sonar sus sirenas. De
inmediato se unen al coro las sirenas terres-
tres y las campanas lanzadas a rebato por
despavoridos sacristanes. La gente, adies-
trada ya por anteriores maremotos y por
las tradiciones evocadas por los abuelos en
las noches de tormenta, se despierta en po-
sesión de un frío y desesperado tino. Se vis-
te en un santiamén, carga algunos abrigos,
levanta a los niños, a los inválidos y a los
enfermos y huye como un hormiguero pi-
soteado. Se dirige a las lomas, a las estri-
baciones de la baja pero siempre salvadora
cordillera de la costa. Se movilizan todos
los vehículos. Y el roterio, la pobre plebe
de las callampas, corre locamente con sus
guaguas en brazos, con sus viejos al hom-
bro, rumbo a las alturas que protegerán las



Puerto Aysén, una de las localidades más devastadas por los recientes sismos y maremotos. (Foto J. Cori.)



El río Damas en el atardecer. (Foto J. Cori.)

Este se levanta en vilo, conserva por un
instante su estructura sostenido por los hi-
os de un marionetista invisible y luego se
derrumba con fragor de vidrios, piedras y
metal. Pero es tan grande el estrépito que
no hay ya ruidos individuales localizados,
sino un complejo, un solidario ruido que
asciende hacia los astros empalidecidos por
las llamas y el polvo.

Súbitamente el gran trueno se apaga y la
tierra se aquieta. Sólo se siente, como so-
bre un roto pentagrama, el débil clamor hu-
mano y los estampidos aislados de algún te-
cho que se hunde o una pared que se des-
ploma. Han transcurrido apenas tres minu-
tos desde el comienzo del sismo. El espec-
tador no siente ya huir y encabritarse el
suelo bajo sus pies. El campo vuelve a su
remota y desasida calma, si bien todos los
hijos del reino animal y humano se des-
parraman por los cuatro rumbos de la noche.
Las ciudades y pueblos heridos, pasado el
terror inicial que convirtió a los hombres
en frenéticas y ciegas criaturas, comienzan
a remover sus escombros, a organizar las
brigadas de primeros auxilios, a despejar
las calles obstruidas con barricadas de rui-
nas. Ya vendrán las réplicas de los reme-
zones y las sacudidas epilógicas del gran
quebranto interno de la tierra. Por algunos
minutos, quizá por algunas horas, la vida
reconquista su perdido albedrío y la paz se
adueña de la furiosa máquina de la natu-
raleza.

Pero si en los valles renace la calma, en
el litoral marino se avecinan momentos dra-
máticos. Al primer sacudón el Océano se

vidas de un azote para entregarlas al otro
día al secular verdugo de la injusticia social.

El mar, sin embargo, espera. Deja pasar
veinte, veinticinco minutos, media hora, an-
tes de regresar. Pero no mucho más. Y
cuando un látigo da la orden en la temblo-
rosa lejanía, entonces avanza. En el límite
se dibuja una ola larga, inmensa, coronada
por un encaje de delicada y sobria espuma,
que se arroja contra la costa. En su verti-
ginosa ladera, los peces, tomados de lleno,
trazan pespuntos blanquecinos, atolondrados
por el muscular empuje del agua. Ya se
acerca la ola. Ya no es el perro temeroso
de hace un rato. Con sus macizas patas de
paquidermo oceánico, con su pesado vientre
de reptil mesozoico tritura las algas y ane-
ga los caparazones descubiertos por la ba-
jante. El ruido es semejante al de un mi-

llón de cuchillos afilados a la vez, al de las
ruedas de ferrocarril patinando sobre una
manga de langostas posadas en la vía. Ya
llega. El pueblo y los barcos abandonados
esperan su muerte. Un silencio terrible se
adensa sobre el puerto en su último segun-
do de existencia. Y entonces la gran mole
marina choca contra las viviendas, contra
las torres, contra los muelles y embarcacio-
nes varadas. Son diez, ocho, diez metros
de agua erguida, empinada, incógnita, que
devora todo cuanto encuentra. Aquí las co-
sas son engullidas por un mordisco súbito.
No hay derrumbes visibles ni ruidos de pa-
redes o techos que caen. El telón verde se
cierra metálicamente donde pasa. Todo es
tragado, sorbido, aniquilado por el acanti-

lado de agua palpitante que penetra tierra
adentro y se derrama por los campos. Des-
de sus refugios los habitantes de la ciudad
ahogada ven cómo el agua no se contenta
con el tributo inanimado. Quiere vidas y
las tiene. Los rezagados, los remisos, los
enfermos son suyos. Y los héroes prendidos
a las campanas, también. Y las aves caídas
de los nidos y las mansas bestias del agro.
La ola se tiende y se agota. Llegó a los
límites de su empuje. Comienza a ceder.
El viejo Océano la llama con su ronca ca-
racola. El maremoto ha terminado.

En el antiguo emplazamiento de la ciu-
dad portuaria sólo quedan, emergiendo de
los charcos, unos brazos amputados que en
vez de sangre destilan agua. Son los esque-
letos de los edificios el esquema asimétrico
de la desolación. Varados en los surcos,
con la carena al aire, los barcos reposan de
sus fatigas marinas en el agro hasta hace

un instante cubierto por grandes plantíos
de ovas y trigales.

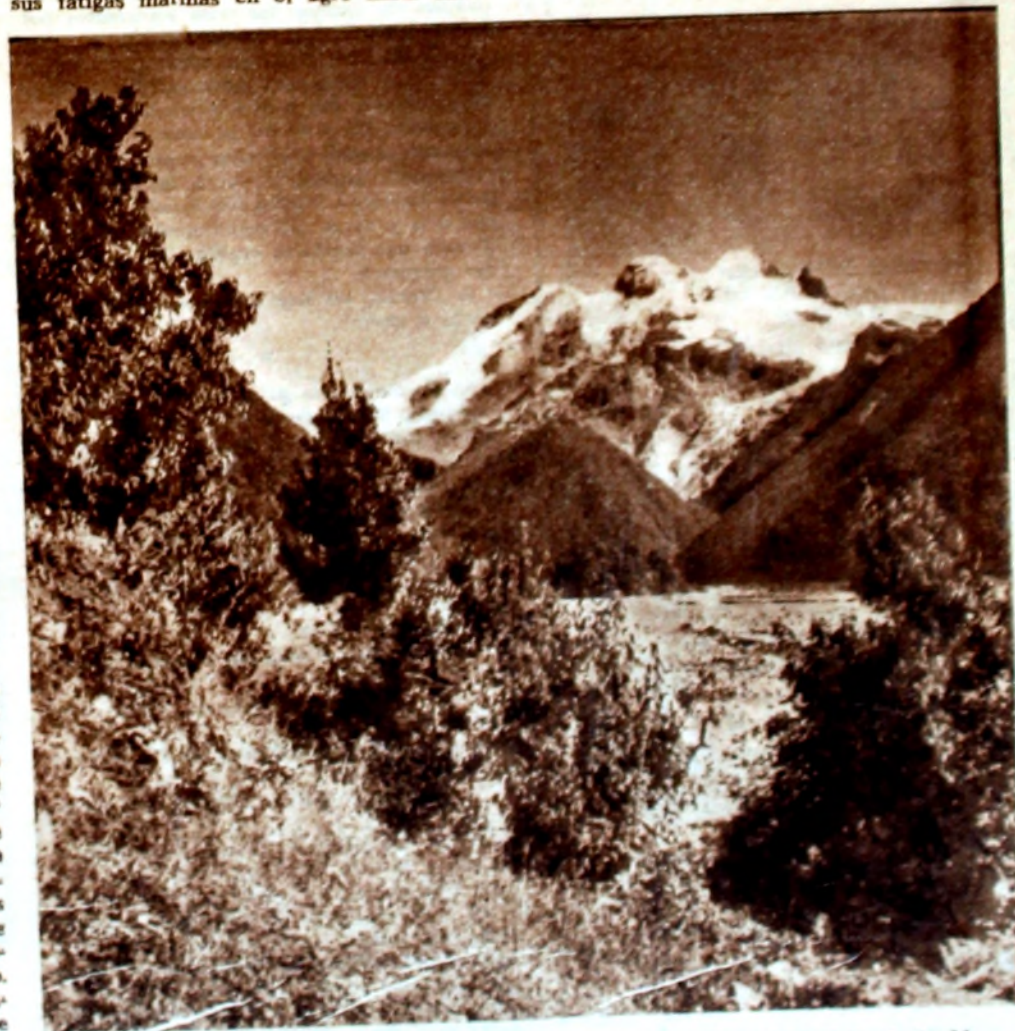
Y mientras los hombres de los valles bus-
can la caída estatua de sus ciudades y los
hombres de la costa descienden lentamente
a sus devastados puertos, allá a lo lejos, en
el oriente, estallan relámpagos de resplan-
dor amoratado y asciende hacia el cielo un
rojo raulí de ceniza, humo y fuego.

Los padecimientos no han terminado. Los
volcanes, activados por el terremoto, han co-
menzado a bramar en las cónicas jaulas de
su leonera. Al sismo y al maremoto se su-
ma la tercera plaga de la erupción.

Pero basta por hoy. En la próxima nota
hablaremos de los volcanes del Sur de Chi-
le y de los lagos azules y profundos caídos
en el regazo de su violencia.

Daniel D. VIDART

(Especial para EL DIA)



El cerro Tronador, así llamado por el estruendo de sus aludes. (Foto J. Cori.)

EL CERCO

La carreta llegó al alto. Bajaron de ella una mujer y un niño. Cuatro hombres se apearon de sus caballos. Uno de ellos comenzó a nombrar puntos a medida que los iba señalando:

—Aquella línea es el Arroyo del Medio que hace horqueta con el río Negro. Aquella raya que negrea es la Quebrada Sucia. La Sierra Grande, ¿ven? es el gancho que prende la quebrada con las puntas de aquel monte, que es el de la Cañada de los Aperiases. Todo lo que está dentro es suyo, don Bentos.

Eran las 11 de la mañana y noviembre de un 1800, entre el 40 y el 50. Bentos miraba el maravilloso panorama cuya cúspide era su carreta, con profundo mirar. Dijo:

—Ta bien, don Silveira. Ciriaco, desuñí los bueyes. Negro, arreglá los caballos. Lino y yo levantaremos la carpa. ¿No quiere hacer noche con nosotros, don Silveira?

—Agradezco. Al atardecer puedo estar en mi casa. Aquí están los títulos. Y alargó un tubo de latón.

Bentos había sido pedrero allá por el Sur, cerca de La Colonia. De muchacho, con su padre y maestro partió y pulió mucha piedra. Los dos se hicieron de necesidad y fama en aquel pago. Cuando el portugués —viejo ya— murió, Bentos era hombre de plata. Entonces decidió irse al "centro"

RECUERDE U.D.

El Hogar

LA SUPER CERA

QUE LIMPIA DA COLOR ENCERA y DESINFECTA SUS PISOS.

CLINICA DENTAL VAGUARON



PROTESIS INMEDIATA TODOS LOS DIAS DE 8 a 21 HORAS.

HORARIO CONTINUADO

Yaguaron 1533 (A mitad de cuadra)

CASI PAYSANDU



AGUA **Jathe** HAY UNA SOLA

y deja la ropa blanca... blanquísima...

donde había campos aún vírgenes, baratos. Y en un pueblito conoció a don Silveira, haciéndose dueño del campo que le ofreció, de cuerdas largas y dinero corto. Y a su campo marchó con su mujer, su hijo, un hermano, un negro que había acompañado, ayer, a su padre y acompañaba, hoy, a él, y un indio que halló de paso haciéndolo su peón. Una carreta cargada hasta el toldo, bueyes de tiro y de repuesto, caballos para montar y arrear, cuatro perros...

*

Levantó una casa pequeña. Y una noche, en seguida de cena, dijo:

—Mañana comienzo a tender el cerco. La sierra tiene piedra pa' cien estancias. Lo haré como pa' que naide lo pase sin mi licencia, a no ser volando. Desde las puntas del arroyo a las puntas de la cañada. Algunas leguas son...

Y así fue. Enyugó los bueyes con el negro Ciriaco y el indio. Y con su hijo marcharon. Rodó la carreta hasta las puntas del Arroyo del Medio. En la casa quedaron su mujer y su hermano —que se decía reumático—. Cada diez días Bentos y su hijo iban allá, pasaban unas horas y volvían al campamento.

El cerco se iba alargando. Ya ondulaba como gigantesca culebra sobre dos o tres cuchillas. Las piedras bien cortadas y encajadas de la divisa hacían como una pequeña muralla china. El trabajo era de gigantes. (El que narra esto ha visto muchos cercos en los campos de la República, y siempre quedó suspendido, meditando en la potente fuerza y la prodigiosa voluntad de los hombres que los hicieron).

Donde por días plantaban la carpa, en el salto de las distancias que iban abatiendo, quedaba clara la señal de los campamentos: el calvero del fogón, el pasto muerto por las huellas de la carreta, la ronda de los caballos a sogá, los agujeros de las estacas... Y el cerco seguía estirándose. Y los hombres no se cansaban, ni se agobiaban, ni se angustiaban ante las salidas y puestas del sol que los calcinaba en verano y les negaba calor en el invierno. El viento pasaba, las heladas caían, la luna iluminaba sus noches y la lluvia las inmovilizaba. Pero el sol aparecía siempre, el cielo se hacía intensamente azul y el campo intensamente verde. Y había explosión de flores, los pájaros templaban sus cuerdas y las avispas trabajaban como ellos. El buey Nazareno llevaba un cencerro que sonaba armoniosamente; y con algún relincho de tal caballo, el ladrido de los perros, la mansa palabra de Bentos, las risas estridentes del negro, los rezongos del indio y la voz del niño, cada cual tenía su música. Tomaban mate con misionera entreverada, comían pulpa tapada con farfán, pitaban del negro. La carreta iba y venía, la sierra les iba entregando piedras y el cerco seguía lentamente tragando leguas. A veces, en algún atardecer luminoso Bentos los llevaba hasta algún alto y desde allí contemplaban su obra. Y cada uno sentía su orgullo. Un día el indio murmuró:

—¡Pucha, no hay hormiga que nos emparee el tesón!

*

Al finalizar una primavera, luego de un mediodía, Bentos llevó a su hijo, pues había pasado mal la noche. Estuvo un día con él, en la casa, haciéndole tisanas que conocía como buenas, con yuyos de la sierra. Volvió al campamento. Cinco días después el niño apareció una mañana. Llegó en un caballo oscuro, montado en pelo, a medio bozal. Bentos, el negro y el indio estaban cargando piedras.

—Buen día, tata.

—Buen día. ¿Cómo se vino sin mi permiso?

—Ya estoy bien. No me gusta estar allá...

Bentos sintió un amargor en las palabras del niño.

—Ta bien —dijo—. Monte que ya vamos.

En el campamento, luego del almuerzo, Bentos y su hijo se apartaron un poco.

—Dígame, m'hijo: ¿por qué se vino?

El niño se sintió absolutamente angustiado por aquella breve pregunta. Amaba a su padre entrañablemente, así como casi desconocía a su madre. En el correr de sus doce años había asistido a la sorda lucha entre su padre —hombre recio y duro, pero



justo y bueno — y ella — mujer muy hermosa, más dada a la jarana que al trabajo—. Sin embargo su padre había hecho rectas sus vidas, pues todo él exhalaba autoridad y valor de verdadero hombre...

El niño humilló su cabeza. El hombre lo contempló un momento y presintió la tragedia, su tragedia.

—¿Por qué se vino, m'hijo?

Las líneas del rostro del niño se hicieron rígidas, ahuyentando la dulzura que en él siempre había. Murmuró:

—Tío Lino se acuesta con mamá...

Bentos no movió ni uno de sus músculos, no sacudió uno de sus nervios. El hijo exploró:

—¿Me vine de asco, tata! ¡Me vine de asco...

—Y rompió a llorar. El hombre lo llevó a él y le dijo:

—No llore. Se debe llorar por algo, no por esa porquería. No se afija.

Esa noche, mientras cenaban frugalmente, Bentos habló:

—Mañana voy al pueblo. Hasta que vuelva no trabajen.

—¿No me lleva, tata? —preguntó el niño.

—Es un viaje apurado, m'hijo. Espéreme y descansen que después haremos uno bien largo.

*

Pasaron cuatro días. De tarde llegó Bentos. Dijo:

—Indio, enseñá los ejes. Mañana comenzamos un camino largo.

En la madrugada se levantaron. Ensilaron, los perros ladraron alegremente, el indio blandió la picana. Y enderezaron a la casa. A las nueve de la mañana llegaron. Asomaron a la puerta, con el sueño en los ojos, la mujer y el hermano de Bentos, aquel hermano que ayer, con la menguada aprobación de la madre vivió a costas del padre y ahora vivía a costas de Bentos. Este se apeó diciendo a la mujer:

—¡Saqué todo lo mío y de m'hijo pa' juera!

—Pero...

—¡Todo! ¡Y ligero! ¡Y vos —al hermano— lo vas subiendo a la carreta!

—Pero...

—¡A la carreta, he dicho!

Lo vieron transfigurado. Los ojos, la boca y la voz, la propia inmovilidad con que expresó todo eso pasó por los espíritus subyugándolos, casi espantándolos. Es que la mujer y el hermano sintieron el peso del delito y el hijo, el negro y el indio, toda la autoridad de un hombre. Moviéndose como fantoches iban y venían la mujer y el hombre...

Entonces ella habló:

—¿Qué es esto, Bentos?

—Esto —respondió él— es que desde hoy usted no es mi mujer, ni ese bandido mi hermano. Este campo ya no es mío; mañana llega aquí quien lo compró, tendrán que dejar la casa. Vayanse juntos, ya que se han entendido tan bien a mis espaldas. No los mato porque nunca cuerie comadrejas coloradas...

Subió a caballo.

—¡Vamos! —ordenó y punteó el rumbo.

Ni uno de los que partieron volvió el rostro. Al torcer una curva rumbo al Norte, coronando una cuchilla, Bentos sujetó. El indio detuvo los bueyes. Tornearon los caballos siguiendo el movimiento del que los mandaba. Y llevaron su mirada hasta donde él llevó la suya. Allá lejos la serpiente del cerco ondulaba sobre la tierra y se contaba bruscamente en un bajo. El niño dijo:

—¡El cerco... que lástima, tata...!

Bentos habló con palabras altas y claras:

—No se apene, m'hijo. Ya haremos otro. Hay mucha sierra por ahí y mucho campo...

El negro terció:

—Pero hombres como vos muy pocos, Bentos.

La mañana era luminosa, ardiente. La luz del sol vibraba sobre los pastos, en las piedras de la sierra, en los penachos de las palmas. El azul del cielo era profundo. Toda la tierra cantaba. Pero la mujer y el hombre que habían quedado fuera de la casa, inmóviles y mudos, sintieron la más negra de las desolaciones...

José MONEGAL

(Dibujo del autor)

(Especial para EL DIA)



Demostración al ingeniero Don Juan G. Belinson, brindada por el personal de la Inspección y Contralor de Transportes, del Ministerio de Obras Públicas, despidiéndolo de su importante función por haberse acogido el distinguido técnico a los beneficios jubilatorios

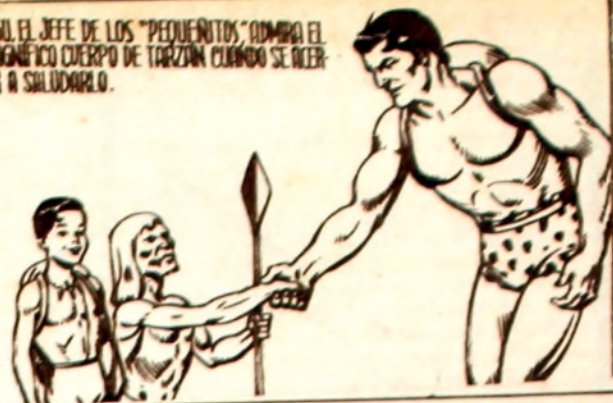
Tarzan

EDGAR RICE BURROUGHS

TARZAN, TITO Y MUMBAI LLEGAN A LA VILLA DEL BRUJO
ESTO PARA VER LA EXTRAÑA TRIBU DE ENANOS "PE-
QUENITOS", QUE VAN VENIDO POR UN POCO DE VENENO



OGU EL JEFE DE LOS "PEQUENITOS" ADMIRA EL
MAGNIFICO CUERPO DE TARZAN CUANDO SE ACER-
CA A SALUDARLO.



DESDE SU AISLADO RINCÓN EN
LA FORESTA MONTAÑOSA, LOS
ENANITOS HAN TRAIDO UN RE-
LATO DE DOLOR A LA VILLA
DEL BRUJO...

EL JEFE OGU NOS HA TRAIDO UNA BOLSA LLENA DE
PEPITAS DE ORO, TARZAN, PERO HEMOS DECIDIDO NO COMER-
CIAR MAS CON EL, PORQUE QUIERE USAR EL VENENO, NO PARA
MATAR ANIMALES... SINO HOMBRES.

HEMOS TRAIDO BASTANTE ORO PARA
EL BRUJO, PARA DEFENDER A LOS PE-
QUENITOS DE UNOS GRANDOTES QUE SE
LLEVAN NUESTRAS MUJERES.
AYUDANOS TARZAN.



EL DICE QUE LAS MUJERES "PEQUENITAS" SON CHICAS PERO MUY LINDAS... Y ESA
EXTRAÑA TRIBU DE GIGANTES FEOS SE HA MUDADO A LAS MONTAÑAS DE LOS "PE-
QUENITOS" Y LES ROBAN SUS MUJERES. ASI QUE PRONTO NO TENDRAN NI ES-
POSAS, NI HERMANAS.

NUESTRAS PEQUEÑAS FLECHAS NO HIEREN A ESOS EXTRAÑOS GRANDOTES—QUE SE RIEN
DE NOSOTROS Y HUYEN CON NUESTRAS ESPOSAS E HIJAS. PARA DETENERLOS
NECESITAMOS VENENO PARA LAS FLECHAS.



MOSOTROS VIVIAMOS EN PAZ EN NUES-
TRAS MONTAÑAS—HASTA QUE LLEGA-
RON ESOS GIGANTES HORRIBLES.
AHORA TENEMOS QUE LUCHAR,
PERO SOMOS DEMASIADO PEQUE-
ÑOS PARA PELEAR CON ELLOS.

VUESTRA DECISION ES JUSTA. VUESTRO VENENO ES PARA CONSEGUIR
ALIMENTO, NO PARA MATAR HOMBRES.

... PERO ESA GENTE TAMBIEN TIENE
RAZON—ELLOS TIENEN QUE DEFEN-
DERSE Y PROTEGER SUS CASAS DE
LOS MERODEADORES.

ES CIERTO, TARZAN, SU DESEO ES JUSTO, PERO NOSO-
TROS NO QUEREMOS QUE NUESTRO VENENO SIRVA
PARA MATAR HUMANOS, AUNQUE SEAN MALOS.

DE ACUERDO. TITO Y YO IREMOS A
SUS MONTAÑAS... A VER QUIE-
NES SON LOS QUE RAPTAN A
LAS MUJERES "PEQUENITAS".



Nutre,
vigoriza,
fortalece.

TODDY

No tiene,
ni puede
tener similares.



Todas las mallas.
 Todos los nuevos colores.
 Todas las más prestigiosas marcas.
 Toda una excepcional escala de precios

por **MEDIAS**
 también hay que recorrer
 las 3 avenidas y...



LINEA CHRISTIAN DIOR

Malla fina Diorella el par \$11.20
 Malla fina Or el par \$11.75
 Malla fina Platine el par \$12.25
 Malla super-fina Dior 75 el par \$13.50

LINEA CHICLE

Malla fina, el par \$6.90
 Malla Creep Munsingwear el par \$7.20
 Malla fina el par \$8.50
 Malla mediana Stretch el par \$10.00
 Malla fina Stretch el par \$10.50
 Malla super-fina Stretch el par \$11.50
 Malla mediana Stretch el par \$13.00
 Malla fina Stretch Xact Pit Americana el par \$15.80

LINEA CHICLE

Malla fina Christian Dior el par \$15.50
 Malla mediana Silkor el par \$16.50
 Malla gruesa Silkor el par \$17.50
 Malla gruesa Stretch el par \$17.50
 Malla gruesa Stretch el par \$18.50

Para facilitar sus compras, nuestras 3 casas permanecen abiertas durante 10 horas al día en horario continuado de 9 a 19 horas.

LINEA KAYSER

Malla fina Seerlon el par \$10.75
 Malla fina Fit-Al-Top el par \$10.75
 Malla mediana Stylon el par \$11.20
 Malla fina Evelon el par \$11.20
 Malla fina Zephyrlon el par \$12.25

LINEA SCHIAPARELLI

Malla fina Magnifique el par \$12.45

LINEA SLOWACK

Topacio malla mediana el par \$9.95
 Zafiro malla fina el par \$10.95
 Rubi malla fina el par \$11.95
 Esmeralda malla super-fina el par \$12.50

TUL INDEMALLABLES sin costura

Malla fina Bruseelles el par \$6.90
 Malla fina el par \$6.90
 Malla mediana el par \$8.50
 Malla mediana el par \$9.60
 Vedette malla fina el par \$12.50
 Jacques Fath Laminada el par \$24.50

TUL INDEMALLABLES con costura

Sheer Pleasure el par \$7.20
 Malla mediana el par \$8.50
 Run Pruff el par \$11.80
 Kayser Lacelón el par \$12.25

NYLON

Bruseelles malla fina el par \$6.90
 Malla fina Palm Springs malla 60/12 el par \$8.20
 Malla fina My Squiere malla 66/10 el par \$8.20
 Malla mediana el par \$8.50
 Betty malla 51 gruesa el par \$9.20
 Multifilamento malla 51 el par \$9.50
 Malla fina 60 el par \$9.50
 Malla fina 66 el par \$10.20
 Malla fina 54 el par \$10.50
 Roman Stripe 54 malla fina el par \$10.50
 R.S. 66/12 malla fina el par \$10.80
 Roman Stripe 60 malla fina el par \$10.80
 Roman Stripe 75/10 malla fina el par \$11.20
 Malla fina Mido 60/15 el par \$11.20
 Malla gruesa el par \$13.00
 R.S. 66/10 malla fina el par \$11.50
 Malla fina 66/10 el par \$11.50
 Perlón malla gruesa el par \$11.80

CASA MATRIZ - Av. Agraciada 2302
 TELEF. 20 09 61

SUC. GOES - Av. Gral. Flores 2341
 TELEFS. 2 42 00 - 2 43 00 - 2 44 00

SUC. CORDON - Av. 18 de Julio 1601
 TELEF. 40 41 11

CLIENTES DEL INTERIOR - Dirijan vuestros pedidos a nuestra CASA MATRIZ - Avda. Agraciada 2302 y M. Sosa.

PROGRAMACION DE CASA SOLER EN SAETA T.V. - Lunes a las 20 hs. Grandes Atracciones - Martes a las 21 y 30 hs. Escenario de Variedades - Miércoles a las 20 y 25 hs. Grandes presentaciones de atracciones Internacionales. - Sensacional presentación jueves a las 22 y 50 hs. El Gran Show de las 3 Avenidas.

MAS DE MEDIO SIGLO VENDIENDO LAS MEJORES MEDIAS