



## *Homenaje a León Palleja*

(Fotografía Estudios Caruso)

Entre los actos celebratorios de la Jura de la Constitución, el 18 de Julio, destacamos el homenaje que las Fuerzas Armadas rindieron en el Cementerio Central a León Palleja, figura épica que comandara el Batallón Florida durante la guerra de la Triple Alianza.



**todo julio**  
**todo en Soler**

con

**10%**

**descuento!**

**Soler**  
tiene!

**Soler**  
conviene!

AGUADA  
CENTRO  
CORDON  
UNION  
LAS PIEDRAS





Dique seco e instalaciones del Servicio de Construcciones, Reparaciones y Armamentos (SCRA) en Punta de Lobos.

#### 50 AÑOS DEL ARSENAL DE MARINA

El 14 de junio de 1910, la empresa fue adquirida por el Estado en \$ 525.000,00 y pasa a llamarse "Dique Nacional", nombre que conserva hasta que, el 14 de julio de 1916 se pone el cúmplase a una Ley por la cual se crea el Arsenal General de Marina y se incorpora, en el Art. 2º, las oficinas, talleres y dependencias del dique al organismo creado. Por la misma ley, y como rama anexa al Arsenal de Marina se crea la Escuela de Mecánica.

#### AVANCE DE LAS AMPLIACIONES

La conmemoración del cincuentenario de la creación del Arsenal de Marina ha proporcionado la oportunidad para reordenar una correcta perspectiva del pasado y del futuro de una actividad cuya verdadera importancia en la vida nacional nunca ha sido totalmente destacada.

En 1923, ante la comprobación de alteraciones en la roca sobre la que se levanta el dique, se dispuso una reparación que, en definitiva, llevó a un ensanche del que datan las características actuales de la obra. Los trabajos, que fueron realizados por la empresa del Ing. Victor B. Soudriers, insumieron \$ 319.828,00. Consistieron, fundamentalmente, en la demolición de la estructura original, excavación del terreno hasta roca más firme y la reedificación de los muros y platea del dique.

Las características definitivas del mismo fueron entonces, las siguientes: eslora total mts. 143,87; eslora sobre picaderos, mts. 133; ancho de la compuerta, mts. 17,67; ancho de la platea, mts. 19,50 y mts. 17,50; ancho máximo del coronamiento, mts. 26,30; espigón de abrigo a la entrada, mts. 85.

La compuerta fue renovada en el curso de estas reparaciones pero, en el año 1940, para facilitar la entrada del buque "Verendenburg" (luego "Almirante Rodríguez Luis"), se hizo necesario ensanchar la entrada del dique que se llevó a mts. 18,63 y, por consiguiente, debió ampliarse la compuerta.

#### DISPOSICION TECNICA EFICIENTE

Las instalaciones actuales y sus talleres no corresponden todas a la misma época y muchas de ellas han surgido de las necesidades que se fueron creando.

No obstante esa estratificación técnica no planeada, el Arsenal de Marina está dotado de los más eficientes elementos que le permiten proporcionar una vasta gama de servicios que son utilizados por buques de todas las banderas.

Funcionan todas las secciones básicas en la ingeniería de reparaciones navales: Carpintería, Fundición, Calderería, Soldadura (incluso soplete cortador bajo agua), Metalizado, Herrería, Electricidad, Refrigeración, Ajuste, Tornería, Plástico, etc.

Se cuenta, también, con máquinas especiales para efectuar balanceamientos estáticos y dinámicos, fijos y portátiles, que se utilizan en hélices, ejes, rotores y elementos similares. Hay máquinas y obreros especializados en inspección de fisuras de materiales ferrosos y no ferrosos y, ya en una etapa técnica más avanzada, se pueden realizar controles no destructivos mediante rayos Gamma y las máquinas y operarios para soldadura con arco oxi-acetilénico y metalizado actúan dentro de las normas más modernas en la materia, tanto norteamericanas como europeas. Asimismo se cuenta con un modernísimo equipo de Rayos X para distensión de esfuerzos internos creados en los metales como consecuencia de los procesos de soldadura.

Todo este inventario se refiere a la Sección Talleres, pero el Arsenal de Marina dispone, además, de una Sección Maniobras y Carenado y de un Varadero capacitado para guardar embarcaciones de hasta 90 toneladas.

#### OTRA VEZ ROBAR AL MAR

El nombre actual del Arsenal de Marina es el de Servicio Construcción, Reparaciones y Armamentos, resultando, de su denominación la sigla SCRA por la cual es conocido el organismo.

Su actual comandante es el Capitán de Navío José Omar Rossi, bajo cuyas órdenes se desempeña un total de 15 oficiales de Marina, 80 elementos del Cuerpo de Equipajes y hasta 420 operarios civiles. Estas cifras dan al SCRA categoría de importante fuente de trabajo.

Una idea de las proporciones que ha adquirido el trabajo en el dique seco del SCRA la da el hecho de que, desde el 14 de junio del año pasado, hasta el momento presente, 30 navíos entraron a reparación.

El incesante incremento de los servicios que se prestan, así como las dimensiones de la obra, insuficientes para los actuales buques, son los dos factores que han llevado a planear la construcción de un nuevo dique al sur del actual, aprovechando un pozo natural en el lecho del Río de la Plata.

Las futuras instalaciones están proyectadas para una eslora de 125 mts. en la 1ª sección y 78 mts. en la 2ª, así como 32 mts. de manga y 8,50 mts. de calado en la compuerta. La obra se completará con un muro de contención de 350 mts. del cual se utilizarán 200 mts. para la ubicación de un muelle de armamento con todas sus instalaciones.

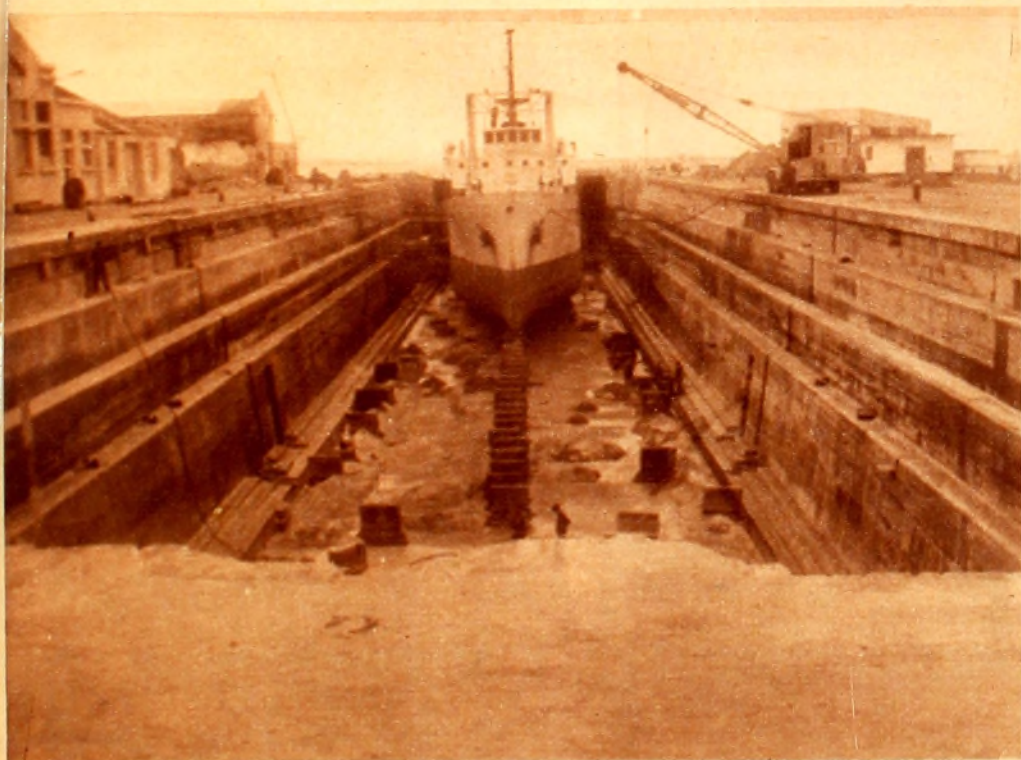
De este modo, pues, en el mismo sitio donde hace 92 años el infatigable Jaime Cibils inició una de las empresas más ambiciosas para su época, una nueva dinámica realizadora se proyecta hacia niveles exigidos por la vida actual.

Los 50 años del Arsenal de Marina, ricos en historia de técnica y trabajo y perfectamente simbolizados por la elegante línea del "Alférez Cándida" que duerme su inquietud de horizontes en un rincón del SCRA, no constituyen más que un peldaño, un antecedente, que avalan la eficiencia de una expansión audaz.

Andrés DE ARMAS

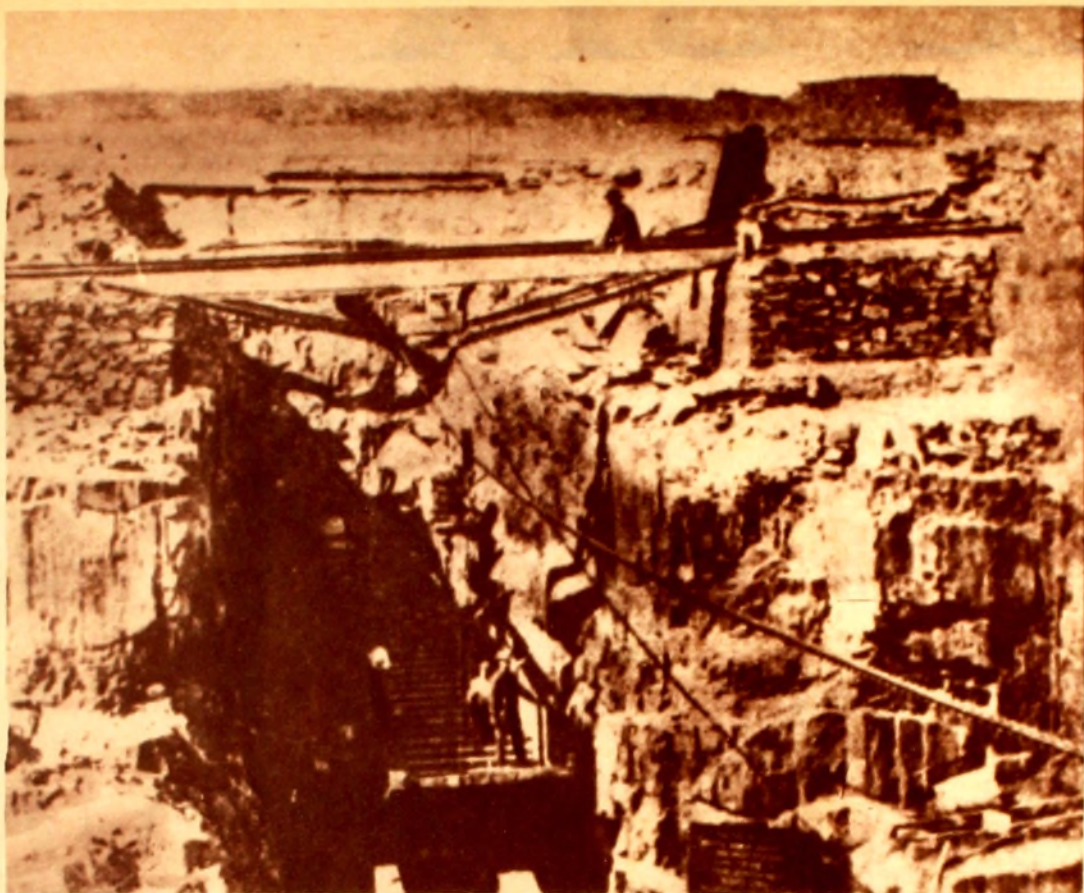
(Especial para EL DIA)

(Fotos: Caruso y del SCRA)

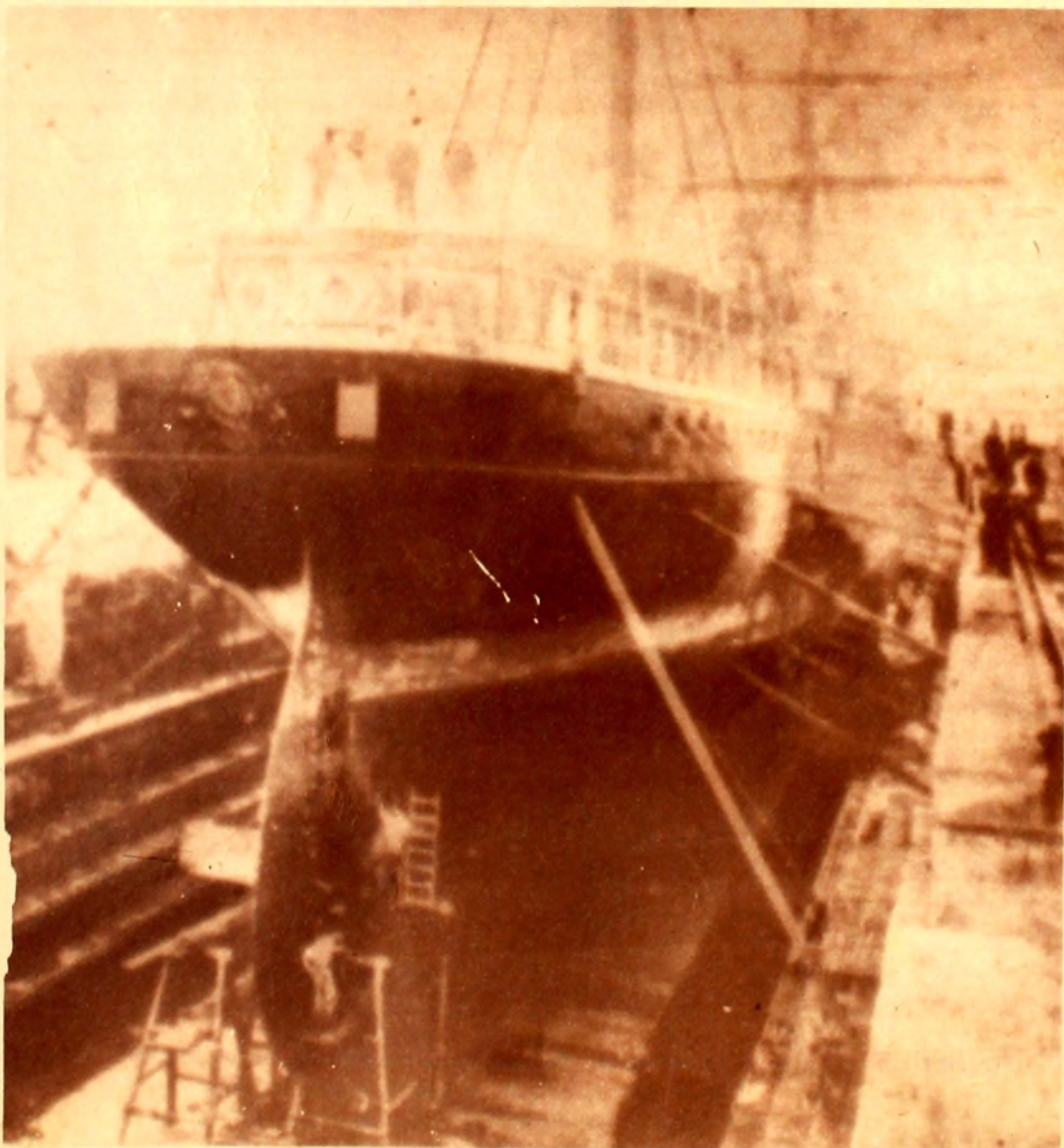


El dique tal como se encuentra en la actualidad, con el buque panameño "Anastasio" en reparación. En un rincón del Arsenal de Guerra, duerme el "Alférez Cándida" su fatiga de horizontes y tormentas.





Promovidas por el empresario Jaime Cibils, comienzan en 1874 las excavaciones en las rocas costeras, para abrir el foso del futuro "Dique Cibils".



El "Pampa" fue uno de los primeros navios que utilizó los servicios de la empresa de don Jaime Cibils. Foto tomada en 1881.



El comandante del SCRA y un grupo de oficiales coordinando el trabajo cotidiano. Desde la izquierda, Capitán de Corbeta Rodolfo E. Magnano (Jefe de División Contable), Capitán de Navío José Omar Rossi (Comandante del SCRA), Capitán de Fragata Jorge Ruibal (Jefe de Talleres) y Teniente de Navío Hugo Cabrera (Jefe de Contaduría).

## MEDIO SIGLO DE ESFUERZO Y TECNICA:

# EL ARSENAL DE MARINA

"OBRA gigantesca que hará honor al siglo en que se construyó", afirmaba un periodista anónimo ("El Siglo", 28 de marzo de 1895) entusiasmado por la impresión que le produjo una visita al Dique Cibils.

El juicio no era exagerado y para confirmarlo bastaría con leer la detallada descripción que hace el cronista de una obra que, probablemente, fue la mayor magnitud material que se acometió en nuestro país antes de comenzarse la construcción del Puerto de Montevideo en 1901.

El hombre en quien hay que localizar la iniciativa de concretar lo que fue durante algunos años el dique más grande de América, representó con gran exactitud, un dinamismo empresarial que circuló por la segunda mitad de la centuria pasada, relegado de los primeros planos de la atención pública por la vehemente política de la época, pero sin duda, más fermental que ésta, ya que se trataba de un verdadero "desarrollismo" por cierto que insuficientemente historiado.

El catalán Jaime Cibils, que hizo fortuna al casarse con la hija de su patrón don Félix Buxareo, fue comerciante, armador, saladerista, estuvo entre los fundadores del Banco Comercial, financió un teatro, el "Cibils" y, finalmente, promovió la construcción de lo que, aún hoy, es el dique más importante de que dispone nuestro país.

### DE LA ZARZUELA AL MARRON

El Teatro Cibils se inauguró en 1871 y tres años después, el versátil financiero, ordenaba el comienzo de los trabajos del dique.

El emplazamiento fue elegido con acierto. En las piedras de Punta Lobos, bahía por medio con el puerto de Montevideo, cerca de la Villa del Cerro que ya se adueñaba de un destino industrial, se comenzó a cavar el foso del dique en 1874. Con un simple revoque de espesor reducido se cubrieron las irregularidades de la excavación.

Los trabajos debieron tener la penosa lentitud propia de la era del marrón y el pinchote porque recién el 17 de octubre de 1879 entró el primer buque en reparación.

La empresa, empero, fue redituable y el mismo cronista de "El Siglo" se encarga de informar que, desde su inicio hasta 1895 (diez y seis años) el negocio había rendido \$ 3:578 777,05, más o menos unos 300 millones de los pesos uruguayos actuales.

El dique, que giraba bajo la firma Cibils y Jackson (Juan Jackson era yerno de Cibils), tenía una compuerta intermedia que le daba las siguientes dimensiones: 1ª sección mt. 59.45; 2ª sección, mt. 77.71; calado en la compuerta, mt. 5.32.



# SAUVETERRE - DE - BEARN

"Somos todos franceses y conciudadanos de una misma patria; por consiguiente, tenemos que ponernos de acuerdo por la razón y la dulzura y no por el rigor y la crueldad, que sólo sirven para excitar a los hombres".

ENRIQUE IV

MUCHOS lectores se preguntarán intrigados, dónde queda esta localidad. Algunos más curiosos, la buscarán en vano en un mapa de Francia, salvo que sea de la región y a escala suficientemente grande.

¿Qué es entonces lo que justifica mi elección? Un motivo de índole personal, importante y lleno de detalles sugerentes para el que esto escribe, "un eco bearnés de resonancias sutiles", al decir de Renán. Se trata de la cuna de mis antepasados, lo que me hace, naturalmente, ver con buenos ojos todos cuanto a ella se refiera. Como lo dice su nombre, esta localidad está ubicada en el antiguo reino de Béarn, que ocupaba la mayor parte del actual departamento de los Bajos Pirineos, en el Suroeste de Francia.

Ese reino fue la patria de uno de los personajes más simpáticos, comprensivos y de mayor dimensión humana, de cuantos ciñeron la corona de Francia. Me refiero — como ya se habrá supuesto — al gran bearnés, aquél cuya tolerancia en materia religiosa y su ferviente deseo de terminar con las rencillas internas, le hicieran abjurar del protestantismo y declarar su credo por una Francia grande y unida: "París, bien vale una misa", dijo sintetizando con estas palabras todo su pensamiento. En efecto, Enrique de Navarra ("Lous Nouste Henric", nuestro Enrique, dicen los bearneses), hijo de Antonio de Borbón y de Jeanne d'Albret, nació en la capital del reino, la ciudad de Pau.

En cuanto el niño vio la luz, según cuenta la leyenda, su padre se apresuró a frotar con ajo los labios del recién nacido, para luego humedecerlos con el vino solariego: el Jurançon. En su juventud y con motivo de las cacerías a las que era muy aficionado, recorrió Enrique todos sus dominios, que le merecieron un gran cariño, al punto de que más tarde, cuando se trasladó a París, añoraba siempre sus andanzas por los Pirineos.

En general, el pueblo bearnés es pastoral y agrícola: cultiva las laderas de los valles y, en las montañas, cría vacunos y buen número de ovejas. En cuanto a la industria, está centrada sobre dos elementos de la vestimenta humana: el "béret" (boina vasca), cuya principal fábrica está instalada en Oloron-St. Marie y las "espadrilles" (alpargatas), cosas ambas cuyo uso se ha extendido hasta los confines del mundo. Asimismo son famosas las telas de hilo y de algodón, para mantelería y tejidos en general, productos de una artesanía que se ha transmitido de padres a hijos.

Recientemente, esta vida apacible e incambiada en muchos siglos, ha sufrido una súbita convulsión, originada por el descubrimiento de una riqueza hasta hace poco insospechada en el subsuelo: petróleo por una parte, así como gas natural y azufre por otro, descubiertos y en explotación en Lacq, a orillas de la Gave (1) de Pau, a lo que se agrega la energía hidroeléctrica captada de los torrentes que nacen en los Pirineos. Como consecuencia feliz, se han creado centros urbanos que crecen día a día, de manera vertiginosa, alrededor de estas nuevas fuentes de trabajo.

Las tierras del Béarn, son pintorescas como pocas: bajo un "cielo alegre y variado", según decía el eminente geógrafo Vidal de la Blache, sus terrenos accidentados y montañosos, encierran fértiles valles, por donde corren con suave murmullo, vertientes de aguas puras, como la "Gave de Pau" y la "Gave" de Oloron. Justamente se halla sobre un promontorio, cuya base contornea un llamativo bucle de la Gave de Oloron, engrosada por la confluencia de la Gave de Mauleón.

Para travesar el curso de agua, se construyó en el siglo XIV, un puente de carácter militar — llamado luego "Puente de la Leyenda" — del que subsiste uno de sus arcos con una puerta fortificada, que jugaría papel importante, recogido por la tradición popular, hasta constituir uno de los atractivos románticos de Sauveterre. Según cuentan las crónicas, en el año 1170 Sancie, la viuda de Gastón V de Béarn, fue acusada de haber asesinado a su hijo, nacido después de la muerte de su esposo. Fue sometida entonces, como era la usanza de la época, al "Juicio de Dios". Atada de pies y manos, fue arrojada desde el puente a las aguas de la Gave, salvándose milagrosamente, lo que fue considerado como prueba irrefutable de su inocencia.

Otro personaje legendario e indómito, Gastón Phebus, cuya estatua se conserva en la ciudad de Pau, fue tomado prisionero en una ocasión y se quiso obligarle a rendir pleitesía al rey de Francia, a lo que respondió: "que sólo a Dios él debía homenaje y a ningún otro, ya fuera duque, conde o rey". Con evidente altivez, había puesto a la entrada de su castillo de Sauveterre, a modo de emblema: "Tocquos-y se gauzès" (toca, si te atreves). Esa venerable construcción, con la Torre llamada de Montreal, que domina el valle, fue la postrer morada de Gastón Phebus.

Frente a la iglesia, existe una amplia terraza, desde la que se domina el valle cubierto de verde césped, el viejo puente, las ruinas del castillo y, como telón de fondo, dibujado sobre el horizonte, el perfil de los Pirineos. La iglesia, de estilo benedictino, fue comenzada en el siglo XII y retocada en el XIV. Comprende un macizo campanario central, de planta cuadrada, fortificado para hacer frente a las acechanzas y peligros de aquella época, desde el que se



Vista general de la Gave d'Oloron y de Sauveterre, destacándose el campanario románico de la iglesia.

domina la región circundante. La fachada presenta un amable porche de acceso, típicamente románico — aunque restaurado posteriormente — que abriga la entrada sobre la que se halla esculpido un exquisito tímpano, representando a Cristo rodeado de los símbolos de los Evangelistas. En cuanto al interior (nave central, laterales y ábside), está cubierto por bóvedas ojivales pertenecientes al siglo XIV.

Con qué emoción recorrí estos lugares que, sin lugar a dudas, en nada cambiaron desde la época de mis antepasados! Y pude ver el acta de bautismo de mi bisabuelo, que habría de cruzar el Atlántico en busca de más amplios horizontes, como lo harían muchos de sus conterráneos. Por eso, durante la Guerra Grande, la "Legión Francesa" fue la más numerosa de las fuerzas que defendieron a la "Nueva Troya", valga el título que Alejandro Dumas dio a Montevideo, en su narración de aquel acontecimiento histórico.

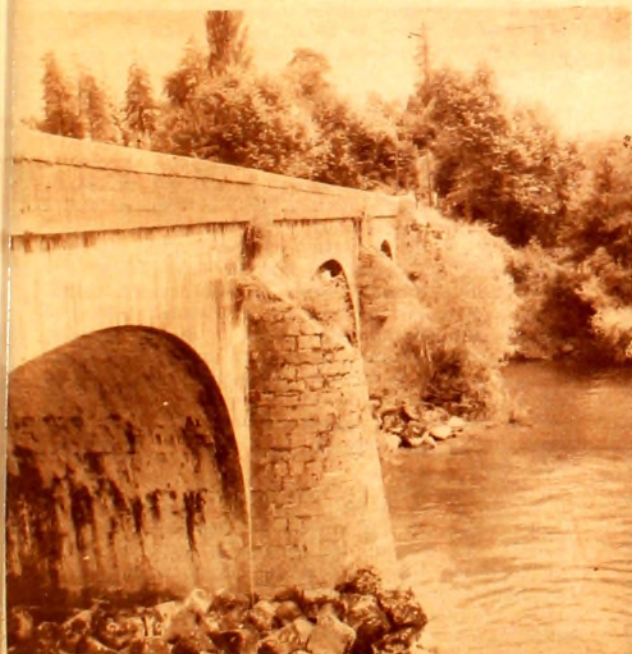
Con la vista cargada de tantas imágenes hermosas y evocadoras, no podemos dejar de recordar estas palabras del celebrado escultor Gabard: "Yo fui a Sauveterre para ver un paisaje alabado; encontré veinte, a cual más seductor, en un paseo de veinte minutos solamente".

Arq. César J. LOUSTAU

(Especial para EL DIA)

(Fotografías del autor)

(1) "Gave". Nombre que se da en los Pirineos, a los torrentes.



Pintoresco puente sobre la Gave d'Oloron, desde el que realicé la toma panorámica de Sauveterre.

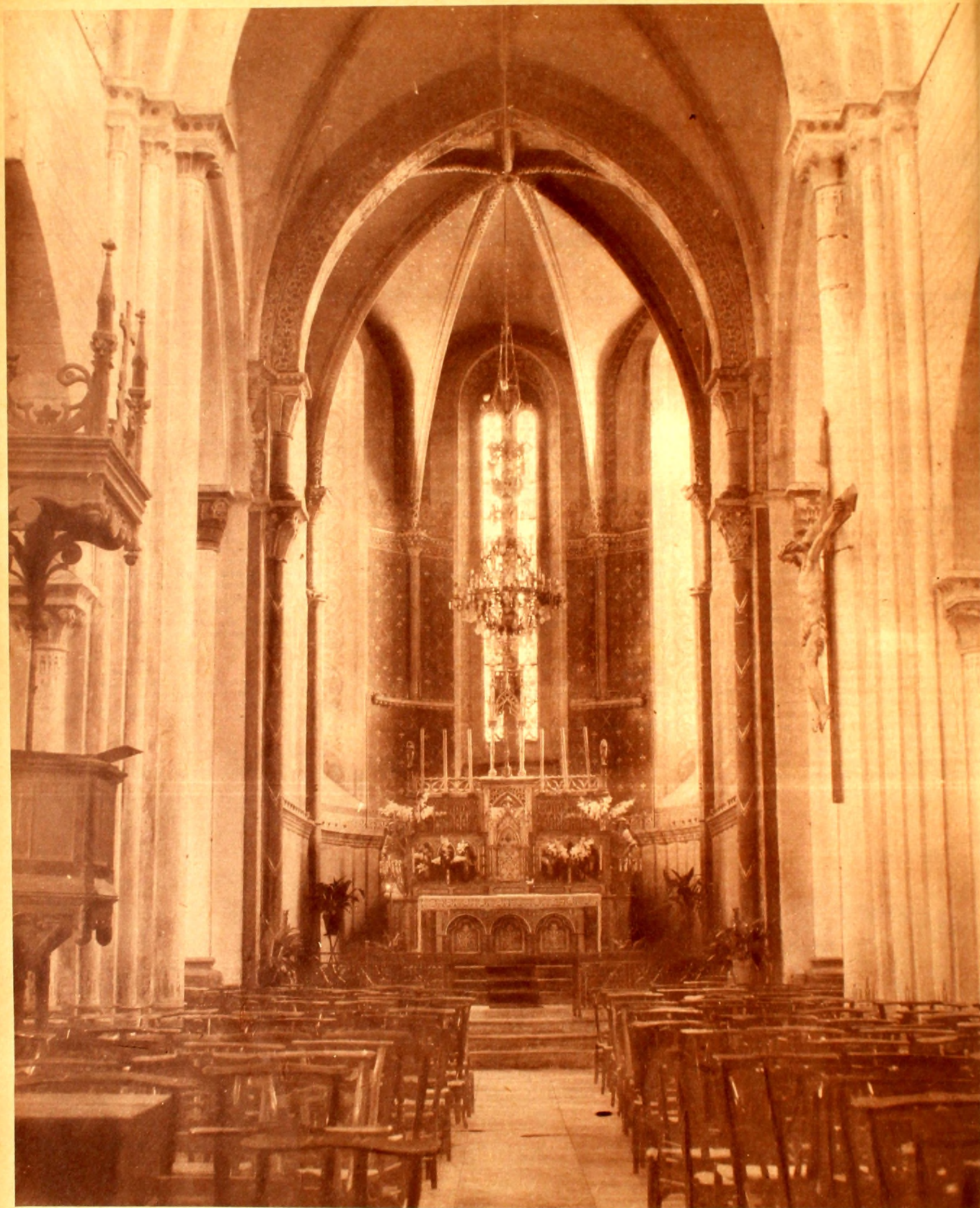


Otra toma, desde otro ángulo del porche de la iglesia. La arcada en primer plano es del edificio de la Alcaldía.



Vista exterior de la iglesia de Sauveterre, en la que se puede apreciar el característico porche de acceso y el campanario central. Las pequeñas aberturas en los muros — a modo de troneras —, indican una preocupación por la defensa.





El interior, de época posterior (siglo XIV), acusa por sus bóvedas nervadas el advenimiento del estilo gótico, pero los ventanales son aún pequeños, por lo que

el recinto es oscuro. Si la foto no da tal impresión, ello se debe a que, para tomarla, hice sucesivos disparos de flash desde diversos lugares.



# LAS "BOTTEGHE" PRERENACENTISTAS



GIULIANO DA SANGALLO



SANDRO BOTTICELLI



ANDREA VERROCHIO



MELOZZO DA FORLÌ



EL PERUGINO



DOMENICO GHIRLANDAIO

El fenómeno más interesante de la época es la boga del retrato que algunos maestros hicieron de sus colegas, y el de los autorretratos, reconocibles por la mirada oblicua del modelo (debida al estudio de la imagen en el espejo) y por su posición marginal.

El inicial Renacimiento de fines del siglo XV tuvo — aceptadas todas las encontradas diferencias — una soterrada continuidad con la época gótica, lo que no significa, exactamente, la teoría de una "vuelta al gótico".

Con todas las transformaciones inherentes a tanto cambio social, psicológico, político y artístico, las botteghe prerrenacentistas se nos aparecen, en efecto, como abriendo a una luz más poderosa, a un aire menos claustroal el viejo taller de maestros y artesanos que ciñera el trabajo medieval.

En este siglo XV, se inician los pasos desde la comunidad sin vanidades, desde la labor que no aspira sino al íntimo contento y a rescatar una deuda con Dios y con los hombres, a la urgencia vital de afirmar ideas, teorías, un nombre para clavarlos como hitos estéticos e históricos. Sin perderse el obligado sentido del trabajo particular como un eslabón de la inmensa cadena, del plan que se sustenta en pilares heterogéneos pero trabados entre sí, se percibe ya ese impulso de proclamar la personalidad y el reclamo individual.

Ya no es, sólo la paz de una existencia transcurrida en el más alto goce sensorial y divino sino el ahínco de un logro que llevará al tope inconfundible, al afán de la gloria terrena y del placer que entrega la victoria.

lemente, Soldi trató todo con una organizada y meditada forma de trabajo que dio gran resultado. Sus ayudantes, Zanet, Lombardi y Scarelli, realizaron el pegado de los trozos pintados con una gran pericia, tanto que es imposible hallar a la vista los puntos de unión de los extremos de las telas, que conjuntas completan el decorado.

Tuvo asimismo el pintor un gesto simpático y sentimental si se quiere, para con la obra de Jambon. Usó un trozo de la pintura que desaparecía bajo sus figuras, como "collage" en el brazo de uno de sus personajes.

Nos cuenta Berdía, amigo de Soldi, y que observara detenidamente este trabajo, que la pintura se

Este tiempo parece signado, no únicamente por las luchas de los estilos disímiles, turbulentos, concurrentes sino por una lucha de las grandes artes. Si los talleres tienen sus partidarios, sus apoyos económicos, sus amigos y, por ello, sus tendencias particulares, también tienen su afán de sobrepasar a los otros. Y la lucha, en un tiempo en que "no hay sepulcro sin encuadramiento, ni retablo sin montaje, ni sala de honor sin spalliere taraceadas", se extenderá a saber cuáles de las artes podía hacerse vencedora de las otras, qué cetro tendría la regia primacia y el dictado de las artes que quedaran subyugadas.

De toda esta oscura y larga batalla de dos generaciones de fines del quattrocento mucho ha desaparecido en ese magno olvido del arte. Y nombres que dieron pie a estilos, que tendieron puentes vitales cayeron de nuevo en una sombra casi impenetrable. Y aún los que se salvaron no conocieron lo que más tarde llegará a ser "el prestigio místico del genio". Se admira la obra, el impulso armónico, el impacto de la creación; el hombre que encarga una obra, se regocija con ella, la atesora o dona; no endiosa un nombre.

Y, sin embargo, algún reclamo íntimo de los artistas debía cobrar tremenda fuerza, como un dolido afán de desquite, pues nunca, como en estos tiempos, se vio florecer con tal magnitud el autorretrato. Pero éste, a su vez, se inscribía en un fresco, entre los

desplaza en un ordenamiento de forma que los dos trozos se unen en el círculo uno un poco más central que el otro, para crear una especie de movimiento, mientras que la dirección y ubicación de los personajes, afirma la forma circular del espacio ornamentado. La escena se halla sobre un fondo de nubes, que arranca en tonos pardos en la base de la cúpula, para transformarse gradualmente en un cielo de tono pastel azul-verdoso en la parte superior.

\*

Recordamos que Soldi realizó hace dos años una importante exposición en Galerías Moretti, y que pudimos entonces ponernos en contacto con su pintura.

personajes secundarios de una "Anunciación", de una visita de "Reyes Magos", en un cortejo o grupo alegórico.

¿A qué particular necesidad obedecía esta presencia del artista? Porque si bien, desde siempre, una mano creadora, aún en el mayor anonimato, pudo poner, entre muchos, su rostro o su gesto, nunca se descubrió tan certeramente la verdad como en estos finales del XV donde se ha individualizado a un Perugino, a un Ghirlandaio, a un Botticelli. ¿Qué conmovedora ansiedad de no perderse en el más absoluto olvido, qué voluntad de refirmar con el rostro creador, la fuerza de un estilo, qué urgencia vital sacó a luz la traza física del artista?

Italia fue en este fin de quattrocento el gran Taller donde lo artesanal y profesional se unían a la necesidad de puja y a una emulación que el tiempo muchas veces nos hace ver, con enfoque equivocado, rodeada de una aureola lírica. Porque en un tiempo y un clima de estallido hacia afuera, de búsqueda rompiendo cánones y docilidad, también era poderosa la vida y poderoso el afán de vivir a plenitud. Entrecruzadamente, si los artistas buscaban a su Mecenas — aún los más grandes —, los altos dignatarios, los nobles señores opulentos buscaban con rigurosa selección a aquellos que dignificarían su palacio; ello dio a ese lapso, una desconcertante sensación de nomadismo, de parte de los artistas y de extraña avidez, de parte de los protectores. El arte, acicateado de tal modo, sufriría en parte, pero, sobre todo, se afinaría en perfección.

Entre el farrago de obras postergadas para una lista memorable, surgirían los estilos y las obras maestras logradas tras la poda y las alianzas de fórmulas estéticas. Porque es aquí que puede ubicarse, más que en ninguna otra época, el urgente reclamo de estar siempre vigilante, aportando la nota de contemporaneidad ágil, de innovación sorpresiva y sorprendente. No era el impulso que hoy solemos llamar "parricida", que tiene el triste signo de la negación; era la afirmación de lo propio, el clamor de la libertad quebrando rutinas y acomodamientos poltrones, el deseo de entregar una visión intransferible del arte de su propio tiempo.

De ahí, también, esa increíble multiplicidad del creador; no una multiplicidad desorientada, anárquica, sino centrada y de plural equilibrio que hace al artista dominador de varias disciplinas: pintura, escultura, arquitectura, que no morirá con este quattrocento sino que se proyectará hacia un ejemplo insuperable en Leonardo da Vinci.

Porque lo que no cesa de deslumbrarnos en el análisis de la vida y de la obra de la mayoría de los Quattrocentistas anunciadores del XVI, ya con un pie en la colmada luz renacentista, es ese don para moverse con cabal profundidad desde la más modesta faz artesanal hasta la estructura plástica y el planteamiento filosófico de su arte.

En nuestro tiempo, donde son frecuentes la improvisación oportunista y los desfachatados teorizantes, no deja de ser una lección envidiable y rigurosa la de estos hombres de energía tumultuosa y actividad tentacular que armaban su centro de colaboradores en torno a la creación de su poderoso espíritu y de su alcance medular.

Este es el reinado — al decir de André Chastel — "de la iniciativa y de lo imprevisto". Pero, también, del conflicto y la solución, tónica de madurez intelectual que haría plenos los innumerables cauces del siglo renacentista por antonomasia.

Y así como fue el tiempo de los grandes navegantes que soñaban y actuaban a la vez, que iban en pos de Indias exóticas sin perder la pulsación férrea, también fue la hora en que para alcanzar metas de dimensión infinita los colores, las formas y las fuerzas se elaboraban con la fe de manos terrenas.

Rolinda IPUCHE RIVA

(Especial para EL DIA)

(Las ilustraciones han sido tomadas del libro "Italia, el gran taller" de André Chastel, Ed. Aguilar).

Esa misma realidad ficticia del teatro, su fantasía, la imaginación que prodigaban sus obras, nos llamó la atención, así como la elegancia de su trazo y el hacer ligero y al mismo tiempo consolidado de la técnica.

Su temática versaba dentro de un mundo extraño. Porque Soldi sabía darles un exquisito refinamiento a sus colores, y la estilización de las figuras que vemos en esta misma decoración, ya era patrimonio del artista, que en esta labor agrandó los ya característicos personajes suyos, hasta llevarlos a culminar en esa obra amplia y de impulso, cual es la decoración de la cúpula del Teatro Colón de Buenos Aires.

Eduardo VERNAZZA

(Especial para EL DIA)





El maestro Soldi pintando, retocando, ya en el lugar definitivo

## RAUL SOLDI Y LA CUPULA DEL TEATRO COLON

CUANDO Malreaux, el Ministro de Educación, francés, encargó a Chagall la decoración del techo de la Opera de París, es posible que haya corrido un escalofrío en algunas de las apegadas figuras ver-sallescas de la antigua y moderna Ciudad Luz. Sin embargo, se realizó la transformación, y el genio de Chagall decoró con sus figuras de fantástica irrealidad, aquel lugar de privilegio en el mundo de las artes del escenario.

En Buenos Aires pasó algo parecido. En un teatro de gran importancia como lo es el Colón.

Un pintor argentino, Raúl Soldi, se propuso decorar la cúpula de este teatro y su aporte fue tan entusiasta, que denegó honorarios, y sólo imperó su deseo de cumplir con su trabajo; aquel que le inspirara la grandiosa curva vacía en el espacio. Nos cuenta Berdía, que estuvo en la inauguración, que el acto se realizó el día 25 de mayo con la presencia del Presidente. En el momento que tomaban su lugar en el Palco Oficial, restallaron de luces las figuras iluminadas por espectacular impacto, apareciendo la obra de Soldi en toda la magnificencia plástica. Entonces fue unánime el aplauso para el artista de millares de espectadores.

\*

La conexión de Soldi con el teatro, o si se quiere, con su ambiente, le viene desde su niñez.

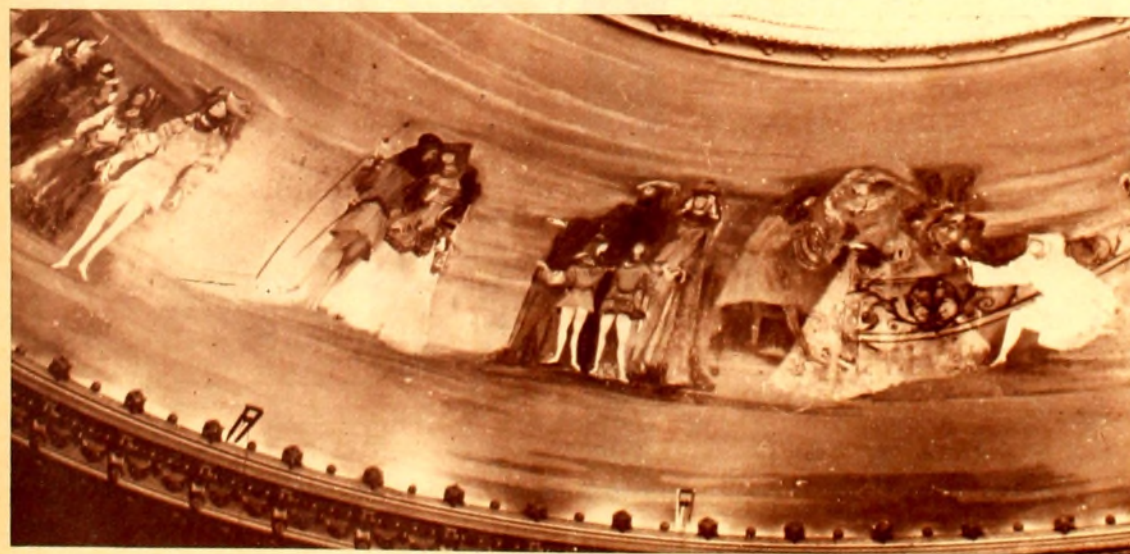
Es hijo de un músico italiano, violoncellista que llegó a Buenos Aires, y perteneció a comienzos del siglo, a grupos orquestales de la ciudad. Tal vinculación la sintió Soldi el pintor desde pequeño. Poseía un teatro de titeres para sus primeras armas, que desarrollaba entre los infantes de su tiempo.

En su juventud inicia los estudios de pintura en la Academia Brera de Milán, a su retorno se vincula a la actividad teatral y cinematográfica en su carácter de decorador.

Hace tres años, terminaba de realizar las decoraciones para "Les Femmes Sages" de Molière, y el entonces crítico de arte de "La Nación", traductor de la obra, Sr. Mujica Laines, le propone decorar la cúpula del Colón, que había perdido por acción del tiempo, la alegoría pintada por el francés Marcel Jambón, que también era autor de las decoraciones de la cúpula de la Opera de París. Con las obras de Chagall, la cúpula recuperó su antiguo esplendor. El destino parecería marcar la desaparición de las antiguas fórmulas de Jambón, al abordar Soldi también las del Teatro Colón. Pero... no era tan fácil entrar a trabajar en una obra de amplitud, sin que el visto bueno fuera dado sin lucha. Soldi tuvo en la Sra. Zuberbulker de Hello, que ya conocía su pintura por haberle adquirido una obra, a la entusiasta fuerza que necesitó para llegar a su tan ansiada meta.

Por fin recibe el encargo, y luego de planificar su boceto en un diámetro de 2.10, cuidando que las deformaciones de las curvas no quebraran su composición, fue creando los personajes de su temática, que cobrarían vida a través del círculo de la cúpula. Las figuras que Soldi ubicó en su gran decoración, fueron relativas a la Comedia del Arte Italiana, del ballet, la ópera y la música.

El enorme anillo, que abarca 320 metros cuadrados, lo realizó Soldi en trozos de tela de gran tamaño, pintado al óleo en sólo 21 días. Sin lugar a dudas llevó su obra a la cúspide en un tiempo verdaderamente corto, si se tiene en cuenta, fuera de la capacidad del artista, sus dificultades. Induda-



Un detalle de la obra, ya realizada, donde puede verse a los personajes de La Opera, cercanos al arranque de la escalera.

La Opera



# ANTHROPOLÓGICA: LALICIA: OSTELIVA

ciudad del Apostol San-  
dad civil de Galicia:  
anbran los gallegos to-  
que viven sobre el  
os de miles dispersos  
alborozo, tocados de  
aten saudades por los  
or aquéllos sino, tam-  
"a sua terra", como  
"sabrosa" lengua na-  
regio cultor el Rey

del Uruguay, agru-  
ciones, celebrará este  
mayor esplendor que en  
as de Cultura Gallega  
— que organiza el  
Gallega".

a la devoción patrió-  
siempre empeñados,  
en el quehacer cons-  
mún patria uruguaya.  
Suplementos Domini-  
colaboraciones de des-  
temas específicamente

responsabilidad: hombre  
de un paisaje  
urbanizado. Y por esto  
Santiago de Galicia,  
historia de ciudad, sigue  
aldea, sea dicho en  
de las temporadas, sofre-  
der de su paisaje con-  
de ser agricultura, y  
no haber dejado de ser  
enas, que es cuando los  
más veraz, son la irrup-  
garantía patente de la  
reiterado de tal ligazón  
esta palabra tiene en los

de que Santiago recibe  
en su estrenarse de cada  
enarbolado y cantarín,  
frutos y en el tránsito  
eles, aún envueltas en el  
y moradas, impide, exac-  
te, su sequedad teologal  
eta quietud musical con-  
a para los turistas, en su  
tentadas por la histórica  
de la no vida, la pérdida  
no amada y sufrida por  
ollada y azacaneada por

va que nada de lo muerto  
avamente, logra contagiarla  
contrario. Cuando uno de  
armos de la gens canonical  
rutino, entre la turgente  
briosos quesos apezonados,  
s pimientos, la extremosa  
s patatas en sus apeñus-  
etarios, queda instantánea  
ra rural, que es lo mejor  
no discreparse en demasia;  
catedrático decimonónico,  
en su cotidiana momia se-  
zado, sin más, súbitamente,  
on que las regateras lo re-  
los enseres de este mundo.  
uro de si su Eminencia el  
edad, se aventurase algun  
imágenes, mondo y lirón  
y de zascandiles familiares,  
a ser propiamente jocundo,  
ingorrangos entre el ritmo  
ates y feriantes. Sea dicho

duardo BLANCO AMOR

(A)



La Berenguela — torre del reloj — y una de las torres del Obradoiro de la Catedral compostelana. — (Foto Moneo Sanz).



## A large, seated stone sculpture of a bearded man, likely a ruler or deity, holding a long staff or scepter. The sculpture is set against a rough, textured stone wall. The man has a full beard and is wearing a draped garment. The staff is held in his right hand, and his left hand rests on his lap. The sculpture is carved in a high-relief style, with deep shadows and highlights that emphasize its form. The background is a rough, textured stone wall, suggesting an ancient or historical setting.

E] Rey David. Alto relieve en la fachada de Las Platerías, la más antigua de la Catedral de Santiago. — (Foto Moneo Sanz).



# LA CUEVA DEL GUACHARO, EN VENEZUELA



Ejemplar de guácharo, embalsamado, que pertenece a nuestro Museo de Historia Natural

en compañía de Bonpland. Más adelante, nuevas exploraciones ampliaron el conocimiento de las partes de la cueva visitadas por estos sabios europeos, revelando un escenario fantástico, excitante, pues las estalactitas y estalagmitas han determinado ámbitos dotados de ciertas peculiaridades que los individualizan, como si se tratara de escenografías de un ballet sobrenatural. El Salón Soberbio recibe al visitante; en y retuercen como las columnas salomónicas, en trenzas y retuercen como las columnas salomónicas, en trenzados inverosímiles; más allá, queda el llamado Salón de las Flores, porque las formaciones de techos y piso del recinto, imitan un jardín alucinante. Viene luego el Salón de los Guácharos, único donde residen los curiosos pájaros, que tienen instalado allí, exclusivamente, su ajolamiento. En seguida, las estalactitas se desparraman como ténues encajes, formando el Salón de las Cortinas, precediendo al mágico Salón de las Hadas, poblado de etéreas siluetas femeninas. El Salón de los Senos, los copia, por obra de la Naturaleza, desde la opulencia de la juventud hasta la seca vejez. Y a continuación, el Salón del Organo ofrece el misterio de la piedra con raras sonoridades musicales. Más extraordinario aún, el Salón de las Campanas, cuyos ecos imitan su vibración melodiosa. En el Salón de las Pizarras, puede verse la firma de Humboldt. Otra curiosidad brinda el Salón de los Vientos, pues en él, éstos entran por orificios desconocidos. Adelante, la Poza de Humboldt mana aguas heladas, y, más allá de ésta, se acaban de descubrir nuevos salones, donde las formas caprichosas de la piedra dan

a la fantasía tema inagotable de sugerencias. ¿Cómo no quedar anonadados por tanta belleza, por tanto misterio, por tanta grandeza?

Cobra entonces la plenitud de su significado el soneto de Félix A. Calderón, que a la entrada de la Cueva del Guácharo puede verse, esculpido sobre una plancha de mármol, y que se titula "La voz del antro":

*¡Salud, quien quiera que tú seas, viajero!  
¿Eres acaso de región extraña?  
Yo soy la maravilla del sendero  
que reviste en su dorso la montaña.*

*¿Te amedrenta el negror frío y severo?  
Yo no guardo en mi seno la alimaña  
ni el hirsuto león, ni el lobo fiero  
ni el ángel infernal que el alma empaña.*

*Penetra sin temblor hasta mi fondo  
en donde el alma del silencio esconde  
y aunque el Misterio el corazón te asombre,*

*haz como Humboldt, el Barón valiente  
que en mis entrañas esculpió su nombre.  
y con mi linfa se signó la frente.*

Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)



Aspectos de la fantástica Cueva del Guácharo

UESTRA inagotable América encierra sorprendentes misterios, caprichos y genialidades de la Naturaleza, en rincones casi inaccesibles, como si velara por sus tesoros haciéndolos difíciles, para acrecentarles valor y el interés.

Uno de esos curiosos prodigios naturales es sin duda la imponente cueva del valle de Caripe, arrebatado geológico que maravilla e intimida a un tiempo. Queda en Venezuela, en el extremo Norte del Estado Monagas, y se ignoran sus dimensiones exactas, pues no se han explorado, hacia adentro, unos diez kilómetros apenas.

Fue Alejandro de Humboldt, en el siglo XVIII, el primer deslumbrado que hizo el reconocimiento de la cueva, hasta donde pudo avanzar, con propósitos científicos, describiendo el lugar y sus extraños moradores. En ocasiones el relato de Humboldt deja a uno la parsimonia descriptiva del hombre de ciencia, para dejarse llevar por el entusiasmo de su descubrimiento, tocando a veces en lo poético. "En un rincón amante de lo maravilloso, una caverna donde corre un río, y que está habitada por miles de aves nocturnas, cuya grasa se emplea en las misiones para preparar los alimentos, es objeto inagotable de charlas y discusiones". Una caverna donde nace un río, habitan millares de pájaros nocturnos...

Este pájaro es el que da nombre al lugar. El guácharo es un ave feita, de unos cincuenta centímetros, cuya descripción es poco tentadora: rojizo con manchas verdiblanco el plumaje, doble hilera de garras y pico aguzado, ojos azules, pies de dedos muy largos. Los pichones son muy apreciados por la cantidad de grasa que encierran en el intestino, y los indígenas, una vez al año, los cazan y matan para adueñarse de ella, que les proporciona una especie de manteca o aceite que puede guardarse más de un año sin que se vuelva rancio. Por algún tiempo leímos también que la carne de los pichones es comestible... pero que desprende al cocinarse un desagradable tufo a cucarachas muertas! Evidentemente, el guácharo tiene pocos encantos. Y como si no supiera y se avergonzara de mostrarse, es ave nocturna. Quienes penetran en la caverna, sienten el chillido y el tremendo batir de alas de pájaros que no consiguen ver, pero que les rozan la cabeza. Los guías, con hachones encendidos, no alcanzan a alumbrar lo bastante como para que pueda contemplarse. La idea de instalar iluminación eléctrica en la gruta, fue desechada, por el temor de que emigrara el curioso pájaro, que rehuye la luz, y que constituye una especie única en el mundo, y que sólo allí existe:

"Con excepción de las montañas de Caripe y Cumacoa —añota Humboldt—, en ninguna parte se han encontrado hasta ahora estas aves nocturnas". El sabio alemán pudo dibujar al guácharo gracias a los esfuerzos de Bonpland, que consiguió matar un par de esas aves, "hasta hora desconocidas por los naturalistas". La superstición de los lugareños, por mucho tiempo, y quizás hasta ahora, ha impedido que se exterminaran, pese al afán de apoderarse de esa valiosa grasa de los pichones, por varias causas: el temor de internarse en una gruta de dimensiones ignoradas, por un lado; y por otro, la creencia de que en el fondo de la caverna moran las almas de sus antepasados, y que el hombre "debe temer lugares que no están alumbrados por el sol, Zis, ni por la luna, Numa". Acercarse a los guácharos equivalía a reunirse con los padres, a morir. Y apunna Humboldt: "Las lenguas más diferentes y más bajas poseen cierto número de imágenes que son idénticas, porque tienen su origen en la naturaleza de nuestra inteligencia y de nuestras sensaciones. Las tinieblas se adhieren dondequiera a la idea de la muerte". La descripción que hace de la entrada de la cueva, fascina. Un peñasco enorme remata, como una cúpula, la gruta, "coronado de árboles de tamaño gigantesco". Mamey, caruto, algarrobo, *erythrina*, se despliegan en forma de bóveda. Maravillosas orquídeas adornan las grietas. La vegetación espléndida abunda no sólo en la entrada, sino aun dentro mismo de la cueva, que debe imponer como una catedral de titanes. Este viaje de Humboldt a las regiones equinociales, se realizó



*«Que será ver a deshora  
que por la región del aire  
va un alma zapateadora  
bailando con gran donaire,  
de esclava hecha señora?»*  
(de "Pedro de Urdemalas". Jornada III)

# DANZAS Y BAILES EN LAS NOVELAS, COMEDIAS Y ENTREMESES DE CERVANTES

DESDE el momento que la danza es el reflejo de la vida humana en los más diversos aspectos al llevar los caracteres étnicos y sociológicos de determinada raza, colectividad o época, el conocer lo que se bailaba en los tiempos de Cervantes puede darnos una visión de cómo se vivía y actuaba entonces.

Antes de entrar a enumerar todas las que el autor del Quijote incluye y describe en las páginas de sus obras, es interesante establecer la diferencia que existe entre la danza y el baile: no obstante emplearse muchas veces estas dos palabras como sinónimos. La danza, tanto la de núcleos primitivos como civilizados utiliza todo el cuerpo como vehículo expresivo mientras que el baile se vale, generalmente, sólo de los pies para marcar el movimiento rítmico; la primera necesita siempre un cierto nivel artístico o de adiestramiento mientras que el bailar lo hace el pue-

De todas ellas tomaremos algunos ejemplos entre las nombradas más frecuentemente. Comencemos con la CHACONA citada por Cervantes en "El coloquio de los perros" pero especialmente en "La ilustre fregona". De origen americano, pasó a España siendo sumamente apreciada y gozando de gran popularidad en el siglo XVII al lado de la folia y de la zarabanda. Asimismo Lope de Vega y Quevedo la citan en sus obras, descontando por supuesto las menciones que aparecen en los libros de los vihuelistas y en otros catálogos musicales de la época. A propósito de su

señala en "El celoso extremeño" que a comienzos del siglo XVII era "el endemoniado son de la zarabanda nuevo entonces en España". Y de 1583 es la primera noticia que se conserva, atribuyéndosele en esa época un carácter erótico y lascivo por demás, como se verá por el documento perteneciente a las "Actas de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte" cuyo tenor es el siguiente: "A 3 de agosto de 1583. Mandan los señores alcaldes de la Casa y Corte de su Magestad que ninguna persona sea osado de cantar ni decir por las calles ni por las casas, ni en otra parte, el cantar que se llama de la ZARABANDA, ni otro semejante, so pena de cada ducientos azotes, y a los hombres de cada seis años de galeras, y a las mugeres de destierro del reino".

Sin embargo, en lo tocante a su carácter es muy interesante la observación que hace Querol al respecto cuando se pregunta: "¿Existía únicamente, en tiempo de Cervantes, un tipo único e inmoral de ZARABANDA?", deduciendo si habría en ese momento dos tipos distintos de esta danza en España o si "sería una simple distracción y ligereza de Cervantes el escribir "Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas" y casi a renglón seguido alabar su elevada moral".

Ateniéndonos siempre a la opinión que vierte el mencionado erudito español en su trabajo sobre "La música en las obras de Cervantes" es posible aceptar su hipótesis sobre una zarabanda de carácter grave e incluso religioso en España, desde el momento que las mismas se tocaban en el órgano en el siglo XVII.

La gallarda que siempre se bailaba como final de una pavana es una danza de ascendencia lombarda que data de fines del siglo XV cuyo origen español, según Curt Sachs, "no puede sostenerse". Sin embargo, las descripciones que hacen de ella en la época de Cervantes indican que su adaptación como española fue un hecho. Así también, Miguel Querol sostiene ese origen cuando acota: "Para nosotros es fuerza el hecho que algunos escritores italianos contemporáneos de Cervantes empleen precisamente la palabra GALLARDA en español y no GAGLIARDA, escribiendo en italiano".

No obstante, tal o cual procedencia no influye en el caso que nos ocupa y si, interesa, cómo la presenta Cervantes en sus obras. En efecto, en dos entremeses se baila la gallarda: en "El rufián viudo" y en "La elección de los alcaldes de Daganzo". En el último de éstos es casi a su final donde dos gitanas la danzan; en cuanto al primero es en aquella escena en que están presentes los músicos, Escarramán, la Repulida, la Pizpita y el rufián Juan Claros donde cantan un romance que finaliza así: "Y, en tanto que se remonta / la Pizpita sin igual, / De la gallarda el paseo / nos muestre aquí Escarramán". A continuación de este texto Cervantes coloca la siguiente acotación aclaratoria: "(Tocan la gallarda, dázala Escarramán, que le ha de hacer el bailarín, y en habiendo hecho una mudanza, prosiguese el romance)".

De origen popular, la seguidilla, tanto cantada como bailada, es tradicionalmente española, conociéndose desde el siglo XVI en la región de la Mancha pasando luego a ser una de las danzas predilectas de Andalucía. Cervantes las menciona repetidas veces, en su doble función de canción y de baile. En el Quijote en la primera acepción aparece dos veces en la 2ª parte, en el Cap. 24 cuando describe al muchacho y dice: "Iba cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino", y en el Cap. 38 cuando relata las andanzas de la Dueña Dolorida: "¿Pues qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llaman "seguidillas"?"

Como baile, el autor del Quijote las coloca en "El celoso extremeño" y en "Rinconete y Cortadillo". En esta última novela cuando los dos jóvenes picaros asisten a una asamblea en casa del célebre Monipodio, éste, la Gananciosa, Escalanta, la Cariharta y Repolido cantan y bailan seguidillas con gran bullicio y "dándose gran prisa al meneo de sus tejeletas".

Bastan estos pocos ejemplos para dar una idea de la riqueza y del colorido de las danzas y los bailes en la España de la época y del profundo conocimiento que Cervantes tenía de ellos y que se desprende claramente de una simple lectura de sus obras.

Susana SALGADO GOMEZ

(Especial para EL DIA)



Representación de un baile en la Corte, en el siglo XVI.

blo la mayor parte de las veces instintivamente y no requiere determinadas condiciones de adiestramiento o aprendizaje. Sin embargo, es posible que el baile pueda, mediante la intensidad de su ritmo vital transformarse en danza, así como complicadas y estudiadas danzas pueden simplificarse de tal modo que en un preciso momento las asimile el pueblo convirtiéndolas en bailes. Debido a esto en la época de Cervantes aparecen los mismos ritmos denominados a veces danzas y en otras ocasiones bailes. Ello sucedió también en Francia en el siglo XIV con la gallarda, danza típica de reyes y nobles que pasó al pueblo transformándose en simple baile. Y en España ocurrió hecho similar con la zarabanda y la chacona entre otras.

Es igualmente necesario recordar que durante los siglos XVI y XVII las danzas se acompañaban por canto colectivo, mucho antes de ser los instrumentos quienes cumplieran esa misión. Durante esa época la danza adquiere importancia social, el pueblo danzaba y la corte y la aristocracia consideraban este arte como un atributo más de educación y de cultura. Los reyes y las casas nobles así como tenían su maestro de capilla, contaban con un maestro de baile permanente.

Cervantes cita en su obra un extenso núcleo de danzas y bailes. Diecinueve distintas se pueden clasificar y son las siguientes: la danza del Rey Don Alonso, el canario, el contrapás, la chacona, el escarramán, la folia, la gallarda, las gambetas, la jácara, la morisca, la perra mora, el pésame-dello, el polvillo, el potro rucio, la seguidilla, el turdión, el villano, el zambapalo y la zarabanda. A esta lista hay que agregar además las que ahora se llamarían folklóricas, tales como las danzas de cascabeles, de espadas, de artificio o habladas, de zapateadores, cantadas, las que se ejecutaban ante los santos, las de danantes y la de la morisca mencionadas por Cervantes en más de una ocasión en sus comedias, entremeses y novelas.

origen dice Curt Sachs en su "Historia Universal de la Danza": "Encontramos la primera mención en el año 1599: el entremés de "El platillo" que escribió Simón Aguado para el casamiento de Felipe III." introduce en sus versos una invitación para ir a Tam-pico, México y bailar allí la "chacona". Dos o tres años más tarde ya se la conoce bien y es popular "en toda España".

Volvamos a Cervantes y veamos los ejemplos que de la práctica de este baile nos ofrece en sus "Novelas Ejemplares". En "El coloquio de los perros", cuando Benganza le cuenta a Cipión sus agitadas andanzas, la nombra por dos veces: "...me pesa infinito" cuando veo que un caballero se hace chocarrero y "se precia que sabe jugar los cubiletes y las agallas" y que no hay quien como él sepa bailar la chacona", dice la primera. Y en cuanto a la segunda, se refiere a cuando su amo le hacía pasar por un perro sabio, y así cuenta a Cipión: "Sabe bailar la zarabanda y la chacona mejor que su inventora misma".

En "La ilustre fregona" Cervantes hace la más prolija descripción de la chacona por boca del Asturiano cuando canta; además, en esa expresiva canción no sólo aparecen todos los pormenores del baile, intercalando aquel estribillo que dice "Que el baile de la chacona / encierra la vida bona" sino que menciona otras danzas tales como el zambapalo, el pésame, la perra mora y la zarabanda. Es precisamente la última de las danzas nombradas una de las que el ilustre escritor cita en el mayor número de obras. "La gitanilla", "El celoso extremeño", "El coloquio de los perros", "La ilustre fregona", "La cueva de Salamanca", "El retablo de las maravillas" entre otras presentan incansables menciones acerca de la práctica y de la popularidad de la zarabanda.

Si procede de España, si tiene origen arábigo-persa o también americano no se puede precisar con exactitud, pero sí se puede saber de cuándo data su conocimiento en la península. El propio Cervantes



—A más de dos semanas que el mozo Serapio Falcón caía en profundo ensimismamiento. Mu-  
 chas pasaba en su cuarto cambiando cebaduras.  
 Al fin, saliendo de una de tales abstraccio-  
 nes al galpón donde los peones amargueaban  
 la cena. Preguntó:  
 —Algunos de ustedes conoce al Pirincho?  
 —Sí o cuatro respondieron:  
 —El lobizón?  
 —El mozo Falcón era sobrino de don Gaspar  
 por parte de la finada esposa de éste, único  
 conocido que sobre la tierra tenía el hacen-  
 daquien, por tal motivo sentía entrañable afecto.  
 El joven contaba con lujosos aperos, montaba  
 enormes pingos en los que recorría el pago de punta  
 a punta. Un vago de más de la marca, en fin; y un  
 que ya no le alcanzaban las libras con que  
 a menudo le llenaba el cinto.  
 Serapio sabía que llegaría la hora de heredar. E-  
 ntonces comenzó a hacerse tan grande como el cam-  
 po sería suyo. Y esa ambición comenzó a roerlo.  
 Entonces llegó el día que no pensó más que en ver  
 a su bondadoso y noble pariente. Y buscó  
 una solución de ese deseo criminal. De ahí aque-  
 lla pregunta hecha en el galpón.  
 —Lo conocemos tuitos, mozo Serapio — fue la  
 respuesta general.  
 —Gueno. Uno de ustedes tiene que dar con él y  
 decirle que lo preciso. Que si le parece me vea en la  
 hacienda del Picao, yo por allí iré tuito los domingos.  
 Un domingo la clientela del Picao vio entrar  
 al Pirincho. Era un negro de grave apostura. Dio muy  
 proniosamente los buenos días y se dirigió recta-  
 mente a Falcón.  
 —Aquí me tié, mozo.  
 —Siéntese y tome algo. En cuanto termine este  
 lo atiendo.  
 —Siéntese el negro y pidió una ginebra doble. Al  
 levantó Serapio.  
 —Si le parece vamos a conversar abajo de la  
 casa que convenga.  
 Allí fueron ambos. Falcón mandó arrimar mesa  
 y poner sobre ella porrón y vasos. Y comenzó:  
 —¿Usted es lobizón, no?  
 El negro clavó en los del otro sus ojos punzantes.  
 —Vea, don: si eso lo ofende retiro lo dicho y  
 cambiaremos el rumbo...  
 El Pirincho suavizó el mirar. Dijo:  
 —Si señor. Soy el varón numerao siete de la que  
 mi mama, Encarnación Camejo; que Dios guarde.  
 —Ta bien, ta muy bien — habló Serapio —; asina  
 la cuestión es que usted puede volverse el animal  
 que se le antoje y conversar con el animal que se  
 le antoje...  
 —Eso es, mesmamente.  
 —Pues yo le viá proponer un negocio del que  
 será salir más que pudiente y usted muy aventajao.  
 El moreno pasó un buche largo por el tragadero.  
 —Pue hablar no más.  
 —Vea, don — comenzó el mozo — el día que  
 don Gaspar Latorre... no sé si lo conoce...  
 —Es de mi conocimiento.  
 —Güeno; el día que estire la pata, como se dice,  
 a tuitos nos va a llegar esa hora, yo me veré  
 tuito de tuito lo que él tiene, dende el ternero más  
 chudo hasta el toro más encorpao... y no le digo  
 nada. Y el día que yo me ve regentando tuito eso,  
 es que llegamos a un trato, usted se verá de me'orao  
 arriba como cincuenta jemes. ¿Qué le parece?  
 —Me parece — respondió el negro — que usted  
 me aclararme cómo será el trato.  
 —Se lo diré en seguida. Vea: mi tío cada quin-  
 ta va al pueblo ande tiene sus relaciones viejas.  
 Allí pasa dos días y vuelve a casa. Viaja en un sulky  
 forzado, que cincha un oscuro grande como un cerro-  
 en cuidado. Ese oscuro duerme a galpón, dentro  
 de la izquierda...  
 —Mire: no veo por qué me ha tráido esa rilación  
 del sulky, del oscuro y de la dentrada a la izquierda.

—Se lo viá aclarar. Usted tiene que dir, noche  
 a noche, volviéndose matungo, y tratar de hacer am-  
 stá con el oscuro. Y después que le gane el lao de la  
 confianza convencerlo que en el primer viaje que  
 lleve al viejo, al entrar en la sierra arranque a tuito  
 lo que le den las patas, mesturándose entre las pie-  
 dras y arrastrando al viejo como si fuera una bolsa  
 de moñatos...

Siguieron conversando, conversaron mucho y ter-  
 minaron con el porrón.

Poco después don Gaspar salió rumbo al pueblo.  
 Dos días pasó el mozo Falcón con el corazón colgado  
 de un hilo. El tercero vio volver a su tío muy gar-  
 boso sobre el sulky. Apeóse el viejo, y llamando al  
 capataz le ordenó con voz de trueno:

—A ver, Candela: con cuatro o cinco piones  
 agárrenme a Serapio y reatenmenlo.

De piedra quedó el mozo quien en un decir Je-  
 sús quedó amarrado.

—¡Recuéstenlo a aquel poste del palenque!

Lo recostaron. El hacendado cargó un banco y se  
 sentó frente a él.



## CUESTION ENTRE LOBIZONES

—¿Con que esas teníanamos bandido, perdulario  
 sin yel? ¡Aura te vas a ver estirao en la estaca como  
 prima con el temple del diablo pa que cantes tu  
 delito sotreta!

La escena siguió violentísima. Luego don Gaspar  
 ganó la casa iracundo y amargado. Salió al cabo de  
 dos horas y otra vez se encaró con el sobrino que al  
 sol de ese día de enero se achicharraba pegado al  
 palenque.

—Mire — le dijo — no llamo a la polecía por-  
 que será una vergüenza. Pero le viá decir algo pa su  
 gobierno: si usted quiere seguir viviendo en mi casa, si  
 usted quiere llegar a ser dueño de lo mío después que  
 yo cuélgue el instrumento, va tener que doblar el lomo  
 cinchando de pión, por cinco años. Yo le pagaré bien,  
 usted tendrá la misma cama y el mismo sitio en la  
 mesa que tiene; pero se tienen que concluir sus corre-  
 tiadas por el pago...

Larga fue la retahila, y severa. El joven Falcón  
 aceptó las cláusulas. Desde ese día, y muy sumisa-  
 mente, dobló el lomo como le notificó su tío.

Algún domingo que otro, con la venia correspon-  
 diente, iba a la pulpería del Picao. Cierta día se  
 encontró con el Pirincho. El mozo Falcón mantenía

latente el misterio de aquella descubierta de su tío,  
 para él insondable. Se dirigió al lobizón:

—Güen día, don Pirincho. Si le parece acom-  
 páñeme a la enramada.

Otra vez ambos, mesa, porrón y vasos por me-  
 dio, sentáronse a la sombra.

—Vea, don Pirincho: por qué y cómo jué que  
 se nos quebró el negocio?

El Pirincho, por muy lobizome que fuera, era un  
 hombre extremadamente bondadoso. Luego de la pro-  
 puesta aquella de Falcón trató de ver al estanciero.  
 Lo topó en el camino una mañana, volviendo del pue-  
 blo y le comunicó lo que sabía. De ahí aquella reac-  
 ción violenta del viejo.

El negro, para no comprometerse, dio a Serapio  
 la explicación siguiente:

—Escuche, mozo: juí algunas noches a conversar  
 con el oscuro, como usted me dijo. Pero resulta que el  
 oscuro era visitao por otro lobizón: el puestero Quintín  
 Reyes, varón siete de una china que jué piona  
 del tata de don Latorre. Quintín se había hecho apar-  
 cero del oscuro, con él menudiaba sus riuniones. El

escuro le dijo lo que yo le propuse, Quintín se alborotó  
 y le pasó la novedá a don Latorre, y... el resto usted  
 lo sabe.

—¡Ajuna! — exclamó Serapio — aura se me  
 aclaró la nube que me tráia desnortiao! ¡En cuanto  
 me vea jefe de la hacienda avento al tal Quintín  
 ande no lo vea más nunca!

Terció el Pirincho:

—No haga eso, mozo. Quién sabe ande taría usted  
 de haberle salido lo que quería. Día más, día menos,  
 usted se verá patrón de un bien muy grande. De usted  
 querer ver muerto a su tío es un pecao que lo lle-  
 varía al mismo infierno, y tal vez algunas cuabras  
 más abajo...

Serapio había pasado por la garganta algunas gi-  
 nebras que, junto con las palabras del negro, tan sen-  
 sadas como piadosas, lo emocionaron y enernecieron  
 tanto, que se abrazó al Pirincho y comenzó a sollozar;  
 Pirincho le siguió el son y ambos, mezclando buches  
 con lágrimas, dejaron el porrón seco.

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)

(Dibujo del autor)

### ENCUENTRO DECISIVO

Esta pequeña guerra, esta partida de escondite que  
 niera podido durar indefinidamente, se terminó feliz-  
 mente gracias a un acontecimiento imprevisto: en ago-  
 sto de 1827, Niepce fue llamado a Inglaterra porque  
 su padre se encontraba enfermo; aprovechó su paso por  
 París para hacer una visita a Lemaître y Daguerre.  
 Se hizo visitar a Niepce su diorama.

La entrevista fue decisiva, duró tres horas. Da-  
 guerre pensaba que Niepce estaba más avanzado que él;  
 Niepce comprobaba que sus trabajos divergían de los  
 de Daguerre. Pero se había establecido el contacto;  
 para los dos hombres se conocían personalmente y no  
 por correspondencia.

Algunos meses más tarde, Daguerre anunció a  
 Niepce que había logrado fijar las imágenes. Respuesta  
 Niepce: podemos asociarnos. Se firmó un contrato  
 en Châlons-sur-Saône el 14 de diciembre de 1829.

Un azar permitió a Daguerre descubrir la impre-  
 mabilidad del yoduro de plata por la luz: habiendo

dejado una cuchara de plata en una de sus placas,  
 comprobó que el dibujo de la cuchara se había impreso  
 en negro sobre la placa. Abandonó entonces el betún  
 de Judea por el yoduro de plata, que tenía la propie-  
 dad de ennegrecer muy rápidamente bajo la acción de  
 la luz.

### NIEPCE MURIO DEMASIADO PRONTO

Comunicó estos perfeccionamientos a Niepce, que  
 se mostró escéptico. Estaba escrito, además, que Niepce  
 no vería culminar la invención en que había trabajado  
 tanto: el 5 de julio de 1833 murió de una congestión  
 pulmonar.

Dos años después, Daguerre se asoció con el hijo  
 de Niepce, Isidore, y los dos abrieron una suscripción  
 para financiar la explotación del procedimiento. Pero  
 este pedido de fondos no tuvo éxito. Para colmo de  
 desgracias, el 3 de marzo de 1839 ardió el Diorama, y  
 Daguerre se encontró arruinado.

El pintor reveló el invento de la fotografía a Arago,  
 que con Gay Lussac comunicó el descubrimiento al  
 Parlamento. El Estado compró el procedimiento, me-  
 diante una renta anual de seis mil francos a Daguerre  
 y de cuatro mil francos al hijo de Niepce.

El proyecto fue sometido a la Cámara de Diputa-  
 dos el 15 de junio de 1839:

En una circunstancia tan excepcional, declaró el  
 ministro de Interior, le corresponde al Gobierno inter-  
 venir. A él le corresponde poner a la sociedad en po-  
 sesión del descubrimiento, del que pide gozar con un  
 fin de interés general, pero dando a los autores de este  
 descubrimiento el precio, o más bien la recompensa de  
 su invención, la cual llevará el título de recompensa  
 nacional.

El proyecto fue adoptado por aclamación, y la ley  
 se firmó en el mes de agosto por Luis Felipe, el pri-  
 mero de nuestros soberanos que fue fotografiado.

René SÏNN

(Exclusivo para EL DIA)



A PROPOSITO DEL BICENTENARIO DE UN MAGO:

# NICEPHORE NIEPCE

FRANCIA celebra el bicentenario del ilustre Nicéphore Niepce, que fue, con Daguerre, el inventor de la fotografía.

Invento maravilloso, que actualmente nos parece completamente natural. A nosotros, que vemos suceder los descubrimientos y acelerarse su ritmo, nos cuesta trabajo imaginar lo que fue, bajo el reino de Luis-Felipe, esta revolución: la posibilidad, gracias a una cámara negra y una reacción química, de captar de una vez una fisonomía, un paisaje o un movimiento.

Después, a comienzos del siglo XVII, se redujo la cámara oscura a las proporciones de una caja, se pusieron en la ranura lentes, y así se encontró el principio del aparato fotográfico. Se tenía la imagen, era necesario fijarla. La historia de la placa sensible aproximó a dos hombres tan diferentes de formación como Niepce y Daguerre.

Nicéphore Niepce había sido oficial de las guerras de la Revolución; no sabía dibujar y por esta razón se le debe el advenimiento de la fotografía.



Nicéphore Niepce y J. J. Daguerre, inventores de la fotografía Niepce. La Sagrada Familia.

Cuando contemplamos en una vieja fotografía la sonrisa de una joven de hace cien años, cuando descubrimos un visillo corrido en la ventana de una casa desaparecida, tenemos la impresión conmovedora de penetrar en la intimidad del pasado, de respirar su aroma que se podía haber creído desaparecido para siempre.

Con todo, los primeros reportajes fotográficos datan sólo de la guerra de Crimea y de la guerra de Secesión. Podremos lamentar siempre que las grandes jornadas de la Revolución y de las guerras napoleónicas sólo nos hayan sido transmitidas a través de la interpretación de los pintores y los grabadores, con más o menos exactitud. Es una pena que Niepce y Daguerre no hubieran llegado antes.

Como ocurre con la mayor parte de las grandes invenciones, estos dos hombres indisolublemente asociados no concibieron solos los elementos de su descubrimiento. La cámara negra era conocida de los dibujantes y grabadores del Renacimiento. Leonardo de Vinci, el genial precursor, la describió como "el cuarto de una casa herméticamente cerrado"; una fina abertura en una ventanilla sobre la pared opuesta reproduce, invertida, la imagen del paisaje exterior.

Daguerre era pintor y decorador de teatro, y como artista de talento se apasionó por la cámara negra. Pero los dos investigadores vivieron durante años apasionados por el mismo sueño, sin saberlo y sin conocerse.

## ANTES DE LA FOTOGRAFIA, EL BARCO A COHETES.

Retirado en Châlon-sur-Saône, Niepce había construido el "pyréolophore", un barco a cohetes que experimentó en el Saône y en París sobre el Sena, antes de interesarse por la litografía o grabado sobre piedra.

Como Niepce no sabía reproducir sus modelos mediante el dibujo, tuvo la idea de recurrir a la cámara negra. Obtuvo así, en 1816, sus primeras imágenes —negativos—, desgraciadamente fugitivas. ¿Cómo fijarlas? Gracias al betún de Judea, que extendió sobre una placa de estaño, logró que un impresor le tirase pruebas.

En las partes claras, el betún se blanqueaba a la luz y se convertía en insoluble; en las partes sombrías, permanecía soluble; un solvente energético lo quitaba; esta parte del metal mordida por un ácido, daba a la impresión negros.

Niepce probó también el empleo del vidrio. En 1822, obtuvo imágenes sobre vidrio sensibilizado con betún de Judea; se necesitaban doce horas para obtener un resultado. Logró fotografiar su jardín. En 1827 presentó una memoria sobre sus trabajos a la Real Sociedad de Londres.

## EL MISTERIO DE LA CAMARA NEGRA

Por otra parte, en la misma época, un hecho ocurrido en la tienda del óptico Charles Chevallier, en el quai de l'Horloge de París, añadió una nota de misterio al invento de la fotografía, demostrando que en la misma época había una tercera persona que se interesaba también por las mismas búsquedas. La idea, pues, estaba en el aire.

Un día de 1825, Chevallier vio entrar en su tienda a un joven mal vestido, que deseaba comprar una cámara negra de las que él fabricaba.

—¿Qué quiere usted hacer con ella? — le preguntó Chevallier.

—He logrado, — replicó el joven — fijar en papel la imagen de la cámara oscura, pero no tengo como aparato más que una caja de madera de pino provista de un objetivo. Quisiera procurarme su nueva cámara negra para continuar mis ensayos con un aparato óptico más potente.

—Lo que usted me dice, joven, — respondió Chevallier — es de gran interés. ¿Pero tiene usted una prueba de lo que dice?

El joven le presentó a Chevallier, estupefacto, una vista de París que no era un dibujo ni un grabado, ni una pintura, sino efectivamente lo que no se llamaba todavía una fotografía. La vista representaba tejados y la cúpula de los Inválidos.

—¡Es maravilloso!, exclamó Chevallier, ¡es prodigioso! ¿Es indiscreto preguntarle cómo ha llegado usted a este resultado?

—Gracias a esto, — dijo el joven sacando de su bolsillo un frasco —. Es el líquido con que opero.

El joven dio a Chevallier algunas explicaciones, le dejó el frasco y desapareció para siempre. El óptico se apresuró a relatar esta asombrosa visita a su amigo Daguerre y le confió el frasco misterioso. Al día siguiente, Daguerre volvió con algunas pruebas infructuosas, y dijo: "El secreto no está en la botella".

## DAGUERRE Y SU DIORAMA

Mientras que Niepce era un desconocido del gran público, Daguerre había adquirido la celebridad como pintor decorador de teatro. Había pintado para la Opera y el Ambigu cómico, decoraciones que daban una ilusión asombrosa. En 1822, con su asociado el pintor Bouton, creó el Diorama, por donde desfilaron todos los parisienses y todos los provincianos llegados a París.

El Diorama era una sala circular que podía tener 350 personas. El piso móvil giraba sobre un eje. Este dispositivo permitía cambios de decoraciones a la vista, ¡y qué decoraciones! El diluvio, Edimburgo en llamas, San Pedro de Roma, la Tumba de Napoleón en Santa Elena, el Mont Blanc visto desde Chamonix: esta última vista impresionó tanto al guía Balmat (el vencedor del Mont Blanc), que cuando vio las nieves eternas fielmente reproducidas, lloró enternecido.

## LAS MISMAS BUSQUEDAS SIN SABERLO

En la tienda de Charles Chevallier, a donde iba una vez por semana, conoció Daguerre los trabajos de Niepce, y fue Chevallier el que puso en relación al pintor con el antiguo oficial.

Un día, Daguerre llegó a la tienda del óptico proclamando:

—Lo he logrado. He captado y encadenado la luz; he fijado la imagen de la cámara oscura.

—Si es verdad, sugirió Chevallier, escriba a Nicéphore Niepce que realiza las mismas investigaciones que usted.

Daguerre hizo un gesto: vacilaba en comunicar su secreto a otra persona. Solamente después de algunos fracasos se decidió a seguir los consejos de su amigo Chevallier. Lo divertido de la historia es que a la poca prisa de Daguerre correspondía una desconfianza semejante de Niepce.

—He aquí uno de esos parisienses, — pensó — que quiere aprovecharse.

Sin embargo, respondió, pero en términos vagos. Daguerre dejó pasar un año sin escribir de nuevo. Esta vez su carta era más apremiante: ¿pedía expresamente a Niepce que le comunicara los secretos? Niepce se informó sobre Daguerre por medio del grabador Lemaitre, después escribió al padre del Diorama, pero sin las precisiones que éste esperaba. Daguerre volvió a la carga y envió a Niepce un dibujo a la sepia. A una amabilidad se corresponde con otra: Niepce expidió a Daguerre una plancha de estaño grabada por los procedimientos heliográficos. Pero había adoptado sus precauciones: había lavado las pruebas de modo que el destinatario no pudiera encontrar rastro del betún de Judea.





PERO... AL NO HABER ALCANZADO NINGÚN ÓRGANO VITAL, ADIVINA QUE EL FELINO SE LANZARÁ SOBRE SU RESA.





**B**AJO este título, "Poderio de la Novela", presenta Eduardo Mallea distintos ensayos: Testimonio de un escritor (texto de una conferencia dada en el Wellesley College el 13 de febrero de 1963); Importancia del punto de vista en la vida y en las letras ("O de la justa distancia", subtítulo); Carta sobre una historia (subtitulado, "O recuentos sin apasionamiento de un libro apasionado"); "Palabras sobre un arte" ("A un novelista que comienza"); El lenguaje creador y contendor; Poderio de la Novela; Introducción a una antropodicea (es el Prefacio a las Obras Completas de Graham Greene, editadas en Buenos Aires por Emecé y "El Escritor ante el Mundo Nuevo". El libro consta de ciento ochenta páginas y lo imprimió Aguilar en diciembre de 1965, para su colección de Ensayistas Hispánicos. Todo el libro tiene el aire simpático de alguien que nos cuenta con sinceridad una experiencia viva y apasionada. Porque Mallea ensayista, no es distinto de Mallea novelista, ("Nocturno Europeo", "Historia de una pasión argentina", "La Ciudad junto al río inmóvil", "Fiesta en Noviembre", "La bahía del silencio", "Todo verdor perecerá", "Las Aguilas", "La Torre", etc.) de ahí que siga indagando en la circunstancia humana vista no como accidente sino como algo angustioso, existencial y profundo. Hay dos ensayos en este libro —sin desmedro del resto— que queremos destacar: "El lenguaje Creador y Contendor" y "El Escritor ante el Mundo Nuevo".

En el primero, Mallea defiende la tesis de que el lenguaje del escritor, no el tema o desarrollo que utilice será en definitiva el que haya de conducirlo a la fama o al olvido. Recuerda una sencilla frase de Faulkner que lo golpeó muchas veces, porque muchas veces él mismo la había pensado: Lo importante no es lo que se dice, sino cómo se dice. Es el lenguaje, dice Mallea el creador del mito y quien lo adapta a su manera. Si la vieja escuela aristotélica, pensaba la tragedia según la idea de tres órdenes distintos —caracterización, mito y lenguaje— que se auxiliaban sin ser tributarios entre sí, ahora, retomando esos elementos, habría que concluir que sólo el verbo, el acto de creación del lenguaje, es el que determina a los otros dos. Es el salto de lo circunstancial a lo existencial. Así Mallea afirma: "El mito y la caracterización proponen; pero el lenguaje dispone. Se crea a sí mismo creando sus elementos auxiliares, o muere en la lucha arrastrando consigo en su fracaso a los otros dos". Llegar a esta afirmación es arribar a un estado de madurez tanto de autor como de lector. El lenguaje no opera por conducción sino por revelación. Hay escritores informantes y escritores creadores. Estos últimos nos entregan mucho más que razones, anécdotas, argumentos: nos ponen en las manos un mundo revelado en el cual el hombre —o el héroe, si se quiere— desata sus potencias y sus conflictos, se hace más hombre en la medida que soberana, libre, solitaria y angustiosamente, tal como lo señala el autor, es capaz de tragedia. Cuenta Mallea una anécdota de Ortega y Gasset —que éste relataba—: en la India un maestro fue interrogado por sus discípulos acerca de cuál era el gran brahmán, esto es, la mayor sabiduría. El maestro no respondió y sus discípulos, repitieron la pregunta, volviendo el maestro a quedar callado. Insistieron muchas veces con la pregunta, obteniendo igual resultado, hasta que el maestro dijo: "¿Por qué habéis repetido tantas veces la pregunta si a la primera os respondí? Sabed que la mayor sabiduría es el silencio". Mallea toma este ejemplo que se refiere a una actitud filosófica y también religiosa y lo aprovecha para demostrar que en literatura el gran brahmán es el lenguaje. Brahmán en sánscrito quiere decir en puridad, logos, conocimiento, verbo. No es callar la sabiduría definitiva —en el plano de creación y de belleza, se entiende— porque "está en la naturaleza del más sabio lenguaje el cubrir —bajo el velo de la

## PODERIO DE LA NOVELA



voz— ese gran lago de silencio del que toda palabra humana está fatalmente rodeada. En el más sabio lenguaje, está el más sabio ser".

En cuanto examina la situación del escritor ante el mundo nuevo, propone la interrogante de por qué el hombre se aísla para llenar cuartillas diariamente, volcar palabras, abstraerse, renunciando a otros placeres. ¿Por una actitud de simple goce? Escribir —afirma Mallea— es tratar de abrir un agujero en el muro que nos ahoga, privándonos de toda comunicación que no sea con el mundo de lo que ocurre y nos ocurre: pues con el mundo de lo que ocurre y nos ocurre estamos encerrados en la misma celda. Se trata de ver más allá del muro fáctico y vital, del mundo

práctico de todos los días. El escritor busca en el mundo que crea, prolongar el suyo propio y real, pero al mismo tiempo, trasmutarlo, enriquecerlo e incluso sustituirlo. Es la búsqueda de una extensión, claro que habría que saber, propone el autor, si es a una extensión en los mismos términos que la realidad que nos comprende. Decidirse es reconocer el surgimiento de dos vertientes primarias que se llamarán realidad o fantasía. Crear es por eso mismo una búsqueda de verdad, un intento de saber, de encontrar el clima dramático que mueve nuestro mundo actual. Para eso necesita libertad y fidelidad consigo mismo, con su propia conciencia. El escritor deberá ser testigo y participante al mismo tiempo del mundo que vive. Mallea dice: "Hay dos mentiras que se complementan: la mentira del arte por el arte, y la mentira del arte enrolado en las consignas de partido. No hay más que un arte eternamente verdadero y eternamente salvado: el arte de participación incondicionada desde fuera, de participación seria y trágica en favor del hombre, de su suerte actual y de su destino eterno... No debe bastarle al escritor con conocer los peligros y las perspectivas de este mundo actual. Ante ese mundo, su deber primero es su deber de siempre. Su lucha sin tregua por el libre bien humano y por la libre conciencia inocente, se funda en su propia y más independiente decisión. No hay sobre el escritor poder más poderoso que el poder de su propia lucha con las tiranías, cualquiera sea su nombre o disfraz". Aquí estamos ante un escritor comprometido. Pero ese es un punto de llegada, como la afirmábamos en otra oportunidad en estas mismas páginas. Debe partir siempre de un intento de creación de arte, de lenguaje, de lo contrario será un simple panfletario que pasado el minuto de best seller no quedará de él ni siquiera un recuerdo indiferente. El arte debe ser rehumanizado, volver a encontrar —con la misma fuerza de Homero— el alma del hombre, porque su verdad no es una experiencia agotada. La idea del destino y del triunfo de las propias posibilidades, es en este mundo fisicizado, ahogado por falta de espacio, reducido el hombre, "en los umbrales aterrados de sí mismo" una de las más vigentes, dramáticas y conmovedoras ya que hoy "no hay descubrimiento que hoy no ocurra a hacer del hombre menos sí mismo".

Tal sería en apretada síntesis, un aspecto de las ideas del precioso y valioso testimonio de Eduardo Mallea.

### EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL

Con la monografía, "El Minué Montonero", de Lauro Ayestarán y su esposa, Flor de María Rodríguez de Ayestarán, se inicia una nueva colección: *Danzas, Canciones e Instrumentos del Pueblo del Uruguay*. La misma constará de una serie de treinta y cinco libros, cada uno de los cuales contendrá una publicación de unas cincuenta páginas, una partitura para piano, canto solo, canto y guitarra, guitarra, etc. y un disco long play 33r.p.m. de 17'5 cm. de diámetro. El presente volumen contiene: "El Minué Montonero", Libro de 64 páginas, con un estudio histórico-musical y coreográfico del tema, a cargo de Lauro Ayestarán y Flor de María Rodríguez de Ayestarán; una partitura del Minué Montonero y un disco conteniendo dos versiones del minué a cargo del pianista Hugo Balzo. Es obvio destacar el interés de este tipo de trabajo para nuestro acervo nacional con una precisa documentación. La caja —formato 18 por 18 cm.— que contiene este material, viene con una tapa de Ayax Barnes. Una presentación de alta elaboración que dice que los uruguayos, cuando queremos, sabemos hacer las cosas muy bien.

Maria Ester CANTONNET

Especial para EL DIA

**EN SU BARRIO, para su comodidad, una agencia de AVISOS ECONOMICOS de**

**EL DIA**

**MONTEVIDEO**  
CIUDAD VIEJA  
25 de MAYO 589  
**CENTRO**  
RIO BRANCO 1212  
Avda. 18 de JULIO y  
YAGUARON  
**CORDON**  
Avda. 18 de JULIO 2022  
bis (Ag. Petraglia)  
**PUNTA CARRETERAS**  
BRITO DEL PINO 810  
esq. 21 de SEPTIEMBRE  
**PARQUE RODO**  
CONSTITUYENTE 2007  
**POCITOS**  
JUAN B. BLANCO 914

**MALVIN**  
ORINOCO 5048 y  
MICHIGAN  
**PUNTA GORDA**  
Av. Gral. PAZ 1421  
**CARRASCO**  
A. SHOEDER 6465  
**UNION**  
Av. 8 de OCTUBRE 4062  
Av. 8 de OCTUBRE esq.  
ABREU (Kiosco Unión)  
Av. 8 de OCTUBRE esq.  
PIRINEOS (Kiosco Maroñas)  
**LA COMERCIAL**  
Av. GARIBALDI 2559

**GOES**  
Avda. Gral. FLORES 2942  
**ITUZAINGO**  
Avda. Gral. Flores 4996  
**PIEDRAS BLANCAS**  
Cuch. GRANDE y  
T. RINALDI  
**ARROYO SECO**  
Av. AGRACIADA 2612 bis  
**CAPURRO**  
URUGUAYANA 3513  
**PASO MOLINO**  
Avda. AGRACIADA 4109  
**AGUADA**  
SIERRA 1906 (Agencia  
Progreso)

**PRADO**  
Cno. Castro 838 c. Millán  
**LA COMERCIAL**  
Av. GARIBALDI 2559  
**REDUCTO**  
GUADALUPE 1490  
**VILLA MUÑOZ**  
CURAPIRU 1495  
**RIVERA**  
Avda. RIVERA 2621  
**CERRO**  
Avda. CARLOS M<sup>o</sup> RAMI-  
REZ 1686 esq. GRECIA  
**SAYAGO**  
Av. SAYAGO esq. ARIEL  
(Kiosco Sayago)  
**AGENCIA NOTICIOSA "EL DIA" EN PAYSANDU - SALTO - RIVERA - PUNTA DEL ESTE**

**COLON**  
Av. GARZON 1911 frente  
Pza. Vidella (Florería)  
**PEÑAROL**  
Cnel. RAIZ 1670  
**EN EL INTERIOR**  
**CANELONES**  
TREINTA Y TRES esqui-  
na RODO  
Plaza 18 de JULIO  
(Kiosco ISNALDI)  
**SANTA LUCIA**  
BAZAR "EL TREBOL"  
RIVERA 488 bis

**LA PAZ**  
Av. BATLLE y ORDONEZ  
215 (Bazar JORGITO)  
**LAS PIEDRAS**  
Avda. ARTIGAS y LAVA-  
LLEJA (Kiosco LUISITO  
Plaza)  
Estación FERROCARRIL  
(Kiosco LUISITO)  
**PANDO**  
Gral. ARTIGAS 895  
**SAN JOSE**  
MENSAJERIA CITA  
**PARQUE DEL PLATA**  
CALLE 2 esq. H