

NOTAS Y DOCUMENTOS

RECEPCION DE DON EUGENIO PEREIRA SALAS COMO MIEMBRO ACADEMICO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES *

Discurso de don Vicente Salas Viú:

Es para mí un honor y un gran placer recibir a Eugenio Pereira Salas, en nombre de nuestra Facultad, como Miembro Académico de la misma. La satisfacción de acoger entre nosotros a quien es hoy una de las primeras figuras de la musicografía en nuestro idioma, se me ofrece unida en este caso a la más íntima de ser yo quien deba, en representación de todos, abrir los brazos a un dilecto, lealísimo amigo. Y permitidme que hable en primer término de este aspecto más cercano de la personalidad del profesor que recibimos.

Pereira Salas fué una de las primeras personas con quien tuve una relación estrecha en Chile. Le conocí a poco de mi llegada, hacen ya diecisiete años. Nuestra espontánea, nada forzada amistad, tuvo para los dos desde un comienzo el sello de algo que continuaba desde hacía mucho tiempo, cuya iniciación se remontaba a muy atrás. Cambiábamos ideas con la sensación de una amistad reanudada; nunca reciente, de unos días. Esa amistad así surgida ha continuado hasta el presente, diáfana, sin contratiempos, sin altibajos. Como los grandes ríos, las grandes amistades discurren por un cauce ancho y profundo, se deslizan inadvertidamente como si el correr de ese caudal no tuviese un principio ni un fin, siempre en el mismo punto de plenitud y transparencia.

Recuerdo todo esto, porque una amistad así, que raras veces nos es dado conocer, si bien es cierto que entre los dos la hemos sustentado, de la personalidad de Eugenio Pereira Salas ha recibido sobre todo la serenidad, la reciedumbre —disimulada, temerosa de toda ostentación—, que la distingue.

Hay en Eugenio Pereira Salas una suma de cualidades que en un principio sospeché y con los años he adquirido la absoluta certeza de que son chilenas de raíz. El carácter entero, bajo la más amable apariencia; un filosófico humor, al que repugnan los gestos de lo trágico frente a los duros problemas de la vida; una sensibilidad extremada o, mejor aún, una extraña mezcla de sensibilidad e inteligencia para no herir a los demás. Como llamar la atención puede ser una forma, aunque levisima, de causar este daño, el chileno es maestro en las artes de pasar inadvertido. Repugna a su pudor distinguirse o que lo distingan. González Vera, otro representante de esa chilenidad auténtica, que es todo lo contrario de la que cotizan los patrioterros, ha dicho con justeza que el chileno sobresale en el disimulo de sus méritos.

El acto de hoy, por todo esto, tiene mucho de sacrificio en las aras de nuestra Facultad de la persona a quien rendimos homenaje. Procuremos no darle visos muy solemnes.

Un quehacer tranquilo y silencioso, con el menor ruido posible, distingue a la labor del nuevo Miembro Académico con que nuestra Facultad se honra. Sin prisa y sin pausa, en la admirable fórmula que Goethe dedujo de contemplar las estrellas, nuestro común amigo ha desarrollado una obra cuya trascendencia es ya muy grande en los dominios de la investigación musicológica chilena. Cuando en 1941 publicó Pereira Salas su libro sobre los *Orígenes del arte musical en Chile*, producto de muchos años de paciente trabajo, la historiografía musical dió en nuestro país un paso definitivo. Desde comienzos de este siglo, algunos músicos, como Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, entre otros; algunos incipientes estudiosos de la

* Sesión del 8 de septiembre de 1956.

evolución de la música en Chile, habían aportado artículos y monografías donde se estudiaban diferentes y parciales aspectos de la música vernácula, del desarrollo de nuestras instituciones, del estado en que se hallaban los problemas de este arte, en acelerado crecimiento en nuestro medio. El primer libro, por su cuerpo y por su esencia, donde se aborda un examen general y una valoración ponderada, exhaustiva del pasado musical chileno, fundamental para comprender nuestro presente, fué la obra citada de Pereira Salas. Se detenía ésta alrededor de mediados el siglo XIX. Por estos días, irá a las prensas una *Historia de la Música en Chile, desde 1850 a 1950*, del mismo autor donde, con la misma minuciosidad, claro estilo y acertado criterio se completa la imagen del pasado de nuestra música en la vertiente que mira ya y se enlaza con la época que estamos viviendo.

Si se piensa que, por lo general, los estudios sobre música en nuestra América suelen tener un carácter rapsódico, que no pasan de entusiastas improvisaciones, hechas más que con el deseo de exaltar la verdad con el de abultar las contribuciones de lo propio, aún se admira más el riguroso método, la objetividad suma con que han sido trazadas las páginas de los dos libros referidos de Eugenio Pereira.

1941 y *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* hoy ya puede afirmarse que marcan una fecha, señalan una fructuosa etapa en el desarrollo de nuestra musicolo-

gía. Como impulsados por ese trabajo admirable, en los años mejores que, por desgracia, no son los más recientes, de la Revista Musical Chilena, sus páginas han albergado estudios sobre el folklore, la música artística del pasado y del presente, la chilena y la universal, que señalan una envidiable madurez entre nosotros en esta índole de actividades. El propio Pereira Salas, Domingo Santa Cruz, Carlos Lavín, René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego, otros músicos y musicólogos, han enriquecido la bibliografía musical de Chile con una brillantez y variedad en sus temas que no tienen parangón en ninguna otra época de nuestra historia. Chile ocupa también en las esferas de la investigación musical un alto puesto en el presente americano.

No prolongaré más estas palabras. Basta la sola citación de otros trabajos de Eugenio Pereira en relación con la música, como su *Guía bio-bibliográfica para el estudio del folklore en Chile*, publicada en 1952, y su contribución destacadísima a la selección de *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, esa antología de la música vernácula que editó nuestra Facultad en 1943, entre los muchos títulos que distinguen a este profesor para ser incorporado como Miembro de Honor entre los valores de mayor altura que ilustran a nuestra Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Que la ilustran a ella y nos señalan una ruta a todos los que dentro de ella trabajamos.

DON LUIS ESTEBAN GIARDA Y SU EPOCA

DISCURSO DE INCORPORACION DEL PROFESOR EUGENIO PEREIRA SALAS

SEÑOR DECANO:

Sean mis primeras palabras las que expresen mi profunda gratitud hacia esta Facultad que como estímulo bondadoso a los trabajos de investigación histórica que hemos venido realizando en el campo de la música chilena, ha querido incorporarme a las doctas y artísticas actividades que señalan con caracteres indelebles la obra desarrollada en el ámbito de la Uni-

versidad de Chile por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Agradezco profundamente esta designación tan lisonjera para mi persona y mi obra, y trataré de cancelar este compromiso de honor con la más noble de las monedas: el trabajo desinteresado y constante.

Vengo a reemplazar en el seno de esta corporación a un hombre que ha dejado estampada con nitidez su figura, en el borroso marco en que se desenvolviera la activi-

dad de la música de comienzos de siglo. Es una figura caballescica y noble muy presente en la memoria colectiva de esta Facultad, el testigo ocular del trabajo de una época en que se advierten las inquietudes renovadoras que llevara a su completo y cabal desarrollo la labor señera y trascendente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Evocar la figura de Luis Esteban Giarda, como trataremos de hacerlo en esta sesión académica, es evocar toda una época, aquella que ha sido denominada ambigualmente de "fin de siglo", la que ve conjuntamente el apogeo de la ópera italiana, la gloria montante de la música de Wagner, el redescubrimiento de las gloriosas tradiciones artísticas del occidente y la divulgación de los novedosos ritmos eslavos, influjos que iban a encauzar por derroteros originales al desarrollo musical.

Giarda fué un testigo de viso de todo este proceso, que a la vez repercute en su propia actividad. A través de su biografía podemos adivinar las etapas que ella cubriera.

Remontémonos a mediados del siglo XIX. En Italia, en las vecindades de la ciudad de Pavía, en Cassolnovo, nació el 19 de marzo de 1868, Luis Stéfano Giarda. Aunque en su tierna mocedad demostrara inclinaciones por las ciencias médicas, los escasos recursos económicos cortaron esas posibilidades y el ambiente familiar lo condujo inexorablemente por el sendero del arte. A los seis años tocaba con innata perfección el violín, y su hermano primogénito, profesor de segunda enseñanza en el Liceo Benedetto Marcello, lo llevó consigo a Milán, inscribiéndole en las aulas del renombrado Conservatorio de esta ciudad.

Hacia 1883 el niño hizo noticia en la prensa, y al comentar una presentación pública, el diario *Il Seccolo*, se refería a su persona como "a un alumno muy joven en que se tienen cifradas las mejores esperanzas". Poco más tarde un azar de la fortuna despertó su potencia creadora. Supo el adolescente la visita que pagaba por entonces Ricardo Wagner a la ciudad de Venecia. Venía acompañado por su esposa Cosima Liszt, y las autoridades del Liceo Marcello prepararon una audición privada de su primera ópera *El Hada del*

Lago. El auditorio quedó muy complacido, y en la plaza del Duomo las bandas militares ejecutaron en su homenaje las oberturas de sus obras más conocidas, intercalándolas con trozos de Rossini, que el genial compositor definiera en frase gráfica y sarcástica: "la orquesta de Rossini es una enorme guitarra". La música de Wagner quedó vibrando en el alma adolescente de Giarda, templando las demasías melódicas recogidas en el seno familiar. Este influjo y otros que recibiera en suave eclecticismo define la primera etapa de la vida espiritual del violoncellista.

En 1888 terminaba sus estudios en el Conservatorio de Milán. Largos aplausos premiaron su graduación, en julio de dicho año, ejecutando el *Concierto* de Schubert. Las autoridades representadas por el director, el profesor Magrini, le hicieron entrega del diploma que acreditaba su calidad del mejor alumno del establecimiento. Del caluroso elogio destacaremos una sola frase: "Giarda es un verdadero artista".

En 1889 tocó al joven ejecutante substituir a su maestro en los primeros atriles de la orquesta del Teatro de La Scala y entre los años de 1890 y 1891 se inicia su carrera de viajero impenitente que iba a terminar tan sólo al echar raíces en Chile.

De este período formativo datan también dos grandes impresiones, las que solía repetir con deleitación de sibarita del recuerdo. Una de ellas fué su entrevista con Grieg, huésped entonces en la Villa Krupp de Capri. En una reunión íntima tocó a dúo con el maestro nórdico la *Sonata en La mayor*. "Su alma, escribía, daba la sensación de una vida exuberante junto a una dulzura incomparable". La segunda que relata en su *Dai mei ricordi*, publicados en el diario *La Italia*, de Santiago, fué la lección democrática que recibiera del gran poeta José Carducci, en cuyo honor tocara la *Sonata* de Bach. Nunca olvidó la cabeza alta y la melena ondulante del gran poeta hablando con el ardor de su voz latina a los embelesados alumnos pendientes de su verbo inflamado, profundo y acariciante.

Ha llegado para Luis Stefano Giarda la inquietante cronología de los veinte

años, en que comienzan a resolverse los enigmas y suspensos psicológicos de la adolescencia. Sus vagas inquietudes tienden a transformarse en acción positiva. Ha aprendido en el Conservatorio de Milán la preceptiva clásica que le transmitiera su maestro Miguel Saladino, gran contrapuntista. Se ha sentado en el mismo banco escolar de Pietro Mascagni, quien al abandonar pronto las aulas le muestra el camino de fácil gloria que ofrecía la ópera a los jóvenes dotados. Vacila un tanto; sus dos admiraciones la música de Ricardo Wagner que rompe consagradas rutinas y el sentimentalismo nórdico de Grieg, dan una densidad más amplia a su personalidad. Compone aceleradamente. Hace sonar en el violoncello, que maneja con maestría, las notas de un trozo misceláneo *Simple Historia*; ensaya el *Adagio* y el *Andante Appassionato*, de un futuro Cuarteto de Cuerdas. Una canción que lleva el nombre característico de *Triste*, aprisiona su ternura sentimental. Los versos de Isa María Baccini le dan la pauta para una composición coral, *El Alba*, de un patetismo desleído.

Pero la vida lo llama también con sus apremios y tiene que abrazar la carrera pedagógica, ingresando en la cátedra de violoncello del Instituto Musical de Padova, donde permanece hasta 1897. Ascien- de a una mejor posición económica al ser contratado por el Real Conservatorio de San Piero di Majella, en Nápoles. Gana en ambos establecimientos el prestigio que le atraen sus presentaciones de discípulos que en el futuro figurarán en posiciones directivas en las orquestas italianas.

El magisterio le da tiempo para proseguir su carrera de compositor. Hace oír una canción sentimental, *Cuando Fioria*; un *Ave María*, de acento dramático y una *Fantasia*, compuesta para el Círculo Filarmónico de Padova que le vale un hermoso pergamino de agradecimiento.

Al hacerse cargo de su cátedra en Nápoles, obtiene en el Teatro Mercadante, el 16 de febrero de 1898, su primera victoria lírica al estrenar una ópera en un acto, *Rejeto*, texto de Ida Baccini, al estación de un poema de Lord Byron, que junto con Heine eran sus poetas favoritos.

Ema Carelli, la distinguida y hermosa soprano destinada a obtener enorme po-

pularidad en Chile, tuvo a su cargo el rol principal.

En 1899 Giarda abandonaba la enseñanza para ingresar al famoso Cuarteto Ferni, integrado por Angelo Ferni, primer violín; Ignacio Pascarella, segundo y Salvador Cajati, viola. Fueron para el ya renombrado cellista años de intensa labor, jiras en que dieran a conocer el repertorio de la música clásica y romántica y las novedades eslavas. Viajaron por toda Italia y Suiza, consagrándose como uno de los conjuntos más artísticos de la época. Al repertorio habitual de Beethoven, Haydn, Brahms, Mozart, Borodin y Davidoff, agregaban de vez en cuando alguna de las nuevas composiciones de Giarda. Un solo de violonchelo, *Coquetterie*. Una *Piccola Suite*, una *Sonata* en estilo antiguo, para violoncello; una *Sonata*, en La mayor.

En 1902 hizo escuchar a algunos críticos, en el Teatro San Carlos de Nápoles, trozos de su nueva ópera *Lord Byron*, libreto de A. M. Baja. De 1903 data su *Koncertstück* y de 1905 su curiosa obra *Fantasma*, ejecutada en honor del príncipe Rospigliosi, en el castillo de Trévano en Suiza, que alguien comparó a una página del misterio poético de Baudelaire.

Un día cualquiera de 1905 encontramos a Luis Stefano Giarda en nuestra tierra. Los extraños azares del destino lo habían conducido a ella. Era un turista de ojos abiertos que miraban en derredor buscando el clima musical que le era indispensable. Su vista abarcaba tan sólo un panorama descolorido e insípido. Pese a los esfuerzos de ese patriarca de la música, Luis Arrieta Cañas, de su hermano espiritual José Miguel Besoain, quienes laboraban silenciosa y pacientemente en los hermosos picachos de Peñalolén o en las tertulias de arte de Santiago; pese a algunas iniciativas juveniles, lo que se entendía por música en esos años, eran las funciones de espectáculo de la ópera, en el Teatro Municipal, ahora en el apogeo de su dorado esplendor.

Tímidamente el artista fué presentándose en conciertos íntimos y ya en agosto aparecen en la prensa los primeros comentarios sobre su actuación: "tiene un método especial, toca con perfecto conocimiento y sus arcadas son elegantes, am-

plísimas y seguras. Domina por completo el instrumento; se siente palpitar en el arco su alma de artista y arranca sonidos purísimos capaces de conmover a las piedras". Había, sin duda, posibilidades para el instrumentista, pero faltaba el ambiente necesario para mantener su tono vital de compositor. En el mes de septiembre observamos a Giarda trabajando activamente para dar vida a una sociedad orquestal, "La Opera", en el que se reunían los profesores del Conservatorio Nacional de Música y los instrumentistas del Teatro Municipal. En el primer concierto que ofrecieron se tocó el *Idilio de la Fontana*, original de Giarda.

El destino parecía arraigarlo en esta tierra. El 9 de octubre se creó en el Conservatorio una clase auxiliar de conjunto coral, nombrándose en ella a Luis Stefano Giarda. Eran los primeros seiscientos pesos al año que ganaría en este país, entregando cuatro duras horas a la semana a la docencia musical.

Pareció por un momento que el Conservatorio Nacional enriquecido por el aporte de Enrique Soro llegado de Italia en abril del mismo año iba a entrar en una etapa de renovación. Pero, sin embargo, la tradición filarmónica, pesada herencia del siglo XIX, era demasiado absorbente, y en vez de cumplirse una etapa revolucionaria, prelujiada por anteriores reformas, se intentó tan sólo una evolución que fue lenta en su progreso.

Las energías de Giarda se proyectaron en el mundo de la música a través de la organización de un comité lleno de confianza y espontaneidad. Estaba compuesto por Bindo Paoli, el celebrado pianista de alma latina y técnica sajona, venido a Chile con el Trío Melani; Alberto Cera-dello, el virtuoso primer violín de la ópera y renombrado animador de la Sociedad Cuarteto; su discípulo predilecto, el distinguido profesor José Varalla y un artista sincero y pedagogo dinámico, Julio Guerra.

Bajo la enseña de Trío Giarda se presentaron en público el 14 de marzo de 1906, en el Teatro Variedades con un programa que comprendía un *Cuarteto*, de Schumann; otro de Schubert y las *Sonatas*, de Chopin, a cargo de Paoli. Al fi-

nal agregaron la *Suite* de Giarda, una de sus obras más conocidas.

Los cuatro primeros conciertos, en que a los autores señalados se incorporaron los nombres de Corelli y Bazzini, provocaron sensación. Un agudo periodista Mont-Calm pudo escribir con justicia: "gracias al Trío Giarda hemos podido apreciar en todas sus ocultas bellezas los grandes maestros desconocidos en Chile".

El buen éxito los llevó a abrir un nuevo abono. Con cierta osadía quisieron dar a conocer al público valores ajenos a la atmósfera rutinaria imperante. Sobre Grieg hubo torpes comentarios en la prensa. "Su música está destinada a no salir de su patria por hablar un lenguaje demasiado nacional", dictaminó un crítico. "Dvorak seguirá siendo un desconocido", agregó otro por toda acotación a estos nobles esfuerzos.

Pero la ejecución de la *Suite del Peer Gynt*, en el Teatro Novedades, por una orquesta de dieciséis profesores dirigidos por Giarda, afianzaron la popularidad que gozó durante esos decenios la nostálgica música del poeta nórdico.

La catástrofe del terremoto de 1906, que sirve de hito para marcar una nueva cronología en la historia contemporánea de Chile, interrumpió, por algunos meses, con sus gritos de angustia, la cadencia de la música. Tan sólo en 1907 vinieron a reanudarse esos lunes de la Sala de la Galería Swinburne, punto de cita de la juventud intelectual. Los programas fueron más eclécticos, a los maestros de la música de cámara se agregaron los de Gounod, Massenet, Saint-Saens, Davidoff y Rubinstein. En cambio la temporada de otoño de 1908, en el Teatro Edén, marca una de las tentativas precursoras en el país para la renovación del ambiente musical. Se oyeron por primera vez en público obras como el *Cuarteto*, de Ricardo Strauss que el programa presentaba "como el más audaz de los compositores en boga", palabras que alguien subrayó en el periódico escribiendo que "dejaba presentir el futuro revolucionario moderno". Se dieron a conocer también el *Concierto* de Max Bruch, la gama variada de la música rusa, de Tchaikowsky, Borodín y Tchaikowsky y se repitieron con general beneplácito las obras con gradas del repertorio clási-

co y romántico. Los comentarios eran halagadores para el Trío Giarda. "El gusto artístico de una sociedad, dejaba constancia un editorial de *El Mercurio*, se forma mediante la constancia y el buen sentido de los directores".

El imperio que había adquirido la personalidad de Luis Stefano Giarda le permitió iniciar las gestiones para realizar una de sus más íntimas ambiciones: el estreno de una de sus óperas en el escenario del Teatro Municipal. Había presentado en Italia su primer esbozo *Rejeto*, y con ayuda del bibliotecario del Conservatorio de Milán, Rocco Pagliara, adaptador de la novela de Víctor Hugo, *Los Trabajadores del Mar*, tenía en su cartera el bosquejo de una nueva obra. Cifraba, sin embargo, sus esperanzas en *Lord Byron*, partitura que venía puliendo desde hacía tiempo. El libreto de Antonio Menotti Baja, poeta de Nápoles, estaba basado en los amores del bardo inglés con Carolina Harrow. Presentada al concurso abierto por el Consejo Superior de Bellas Artes alcanzó Giarda la más alta recompensa. Luego en una de las tertulias artísticas en casa de Alberto Mackenna Subercaseaux, dió a conocer a un grupo íntimo las escenas principales, cantadas por el gran tenor chileno Pedro Navia, por entonces en el apogeo de sus extraordinarias condiciones vocales. Los comensales entusiasmados hablaron de que se trataba de una ópera de estilo moderno, con una instrumentación bien cuidada y prolija. Giarda debió esperar pacientemente una ocasión propicia, las Fiestas Patrias del Centenario de 1910.

El día 25 de octubre tuvo lugar el estreno. Se montaba la ópera en malas condiciones, a fines de una larga temporada, y con escasos ensayos, tragedia que debieron soportar todos los compositores chilenos de esa época indiferente a las creaciones nacionales.

El tenor Albino Ventura tomó a su cargo el difícil papel de Lord Byron, secundado en los roles masculinos por el bajo Fiori y el barítono Anseschi. La heroína de la función fué la famosa Santarelli, que salvara con su talento la parte escénica y vocal de la ópera.

Los tres actos están repartidos a la manera wagneriana y tienen un lejano pa-

rentesco con *Tristan e Isolda*. En el primero la escena gira en torno a la representación simbólica del genio de Byron, contenida en el largo trozo de la recitación, que interrumpe el dúo de Carolina y Byron, leiv motiv del amor. El segundo, introducido por un intermezzo, corresponde al matrimonio de Carolina con el amigo del poeta, escena intercalada con trozos coreográficos, entre otros un minuet. Termina con la decisión de Carolina —conflicto entre el amor y el deber— quien corta los lazos en cierne que la unen con un esposo para huir en busca de su amado que combate por la libertad de Grecia en Misolonghi.

El tercer acto se desenvuelve a la manera de un dúo entre el poeta agonizante y Carolina que pierde la razón con la muerte de Lord Byron.

Aunque las reminiscencias wagnerianas están presentes en la estructura de la ópera, por sobre ellas se desborda la personalidad italiana del compositor, en cuyo inconsciente está viva la tradición que arranca del drama lírico de Verdi.

Manifestaciones públicas de aprecio acompañaron durante todo el fin del año de 1910 el triunfo de Luis Esteban Giarda. La crítica supo justipreciar este esfuerzo, y "habló de la inspiración uniforme, del marcadísimo sello de unidad de todas las escenas, del brillante colorido orquestal". Después vino el olvido.

El año de 1911 fué para la música chilena una fiesta de "italianidad" gracias a la llegada apoteósica de Pietro Mascagni, compositor que reparte la generosidad de sus fáciles conceptos diplomáticos sobre los noveles compositores nacionales, indicándoles el camino de la gloria operística de los escenarios. Reina una euforia lírica que estimula el estreno de la ópera *Iris*, que dirige con maestría y solemnidad el celebrado compositor italiano.

Pero, cambios imperceptibles iban alterando la sociabilidad nacional encauzando por senderos desconocidos el espíritu colectivo. El Trío Giarda fué muriendo de lenta consunción y para la propaganda artística que latía en su mente, su animador no encontró forma más adecuada que acudir a un nuevo espectáculo que reclamaba la atención general: el ci-

nematógrafo, o dicho en términos de la época, el biógrafo.

A partir de 1911 Giarda organiza los llamados Concert-Biograph en la Sala Kinora del Teatro Variedades. Son los años de la prehistoria de un género que iba avasallar las multitudes ofreciéndoles entretenciones en la dimensión universal de la vista. Son los años de los dramas lagrimosos de largos subtítulos de Susana Grandais, de Francesca Bertini, de Gustavo Serena y de Maciste: *Unidos en la tumba inmensa*, *La Agonía de un alma*, *El Lirio tronchado*. La época de las astracanadas de Salustiano Sánchez; de las primeras películas en serie: *Mano de hierro contra la banda de los guantes blancos*; *Zigomar contra Nick Carter*; la época de la escenificación de los folletines de Carolina Invernizzio y de Javier Montepin, que si ayer arrancaban copiosas lágrimas, hoy se las muestran a nuestras generaciones, en el arreglo cómico de los agregados del cine sonoro.

En las funciones Luis Esteban Giarda, al frente de un conjunto de ocho músicos de calidad, Sante lo Priore, Bindo Paoli, Cavalli, Nuttini, la señora Grazioli y Armando Carvajal, mantenían ardiendo la débil llama del entusiasmo musical. A muchos de ellos entre otros Armando Carvajal les correspondería escribir muchas páginas brillantes de la historia musical contemporánea.

Paralela a esta afanosa vida diaria de conciertos, Luis Stefano Giarda proseguía desarrollando triples actividades. En la enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música y en los círculos aristocráticos privados; en su labor de divulgador, en conferencias de índole histórica como aquella inicial: "El canto a través de los siglos" y su obra de compositor. En 1912 obtenía un nuevo premio del Consejo Superior de Letras y Música con sus dos canciones: *La vida es una cosa bien triste*; *Amar es vivir*. En los Concert-Biograph se habían escuchado su *Himno a la Primavera* y su *Marcha Triunfal*.

Pocas alteraciones muestra su obstinada vida de músico frente a un ambiente desfavorable entre los años de 1913 y 1914. En ellos y como muestra de su espíritu ecléctico organiza conciertos de conmemoración a Ricardo Wagner y a

Giuseppe Verdi; intensifica sus jiras a Concepción, Valparaíso y Viña del Mar. Prepara nuevas conferencias. Quiere enderezar su existencia hacia el sintonismo y ya en 1914 lo vemos al frente de una orquesta en el Teatro Unión Central que perfecciona en 1915, presentándose en julio de dicho año. El conjunto estaba integrado por los siguientes ejecutantes: Eulogio Flores (violón), Ernesto Schwen (violín), Jilberto Brighenti (violoncello), Ferruccio Pizzi (Oboe), Adolfo Schleu (violín), Amador Contreras (tromba), Julio Toro (clarinete), Julio Guerra (violín), Humberto Allende (viola), Manuel Chacón (violín), Capitolino Abarca (trombón), Carlos S. Farquharson (empresario), Américo Triniti (pianista), Fernando Glanz (violín), Emilio Olmazábal (fagot), Luis Briceño (flauta), Arturo Toro (clarinete), Ignacio Espinosa (timbales), Juan Campusano (contrabajo). Esta actividad anuncia la germinación del primer brote de la música actual de Chile, que en 1916 exhibe sus bellas formas adolescentes.

La densidad de los grupos musicales parecía aumentar. En las reuniones que bajo el título de "Conversaciones de arte" organizara Luis Esteban Giarda en los salones de la Empresa Zig-Zag, se daban cita un numeroso grupo de artistas de todas las tendencias. Personalidades vigorosas principiaban a dibujarse en el panorama. En los señalados conciertos a cargo del maestro Javier Rengifo —otro precursor— Pedro Humberto Allende había estrenado una obra señera; *Escenas Campesinas Chilenas* que indicaba rutas novedosas a los compositores, dominados todavía por el fácil lirismo. Enrique Soro de regreso de los Estados Unidos había alcanzado popularidad con su *Himno de los Estudiantes*. Alfonso Leng, exquisita sensibilidad, había expresado pensamientos profundos y originales con sus delicadas *Doloras*. Marta Canales demostraba su inspiración religiosa con su obra *Elevación*, y el país podía escuchar con mayor frecuencia música escogida en los conciertos del Trío Penha, el Trío de las Hermanas Romaro, la brillante concertación de Mauricio Dumesnil, Los Promenades Concerts, dirigidos por Mr. Henry A. Hill y Mr. Robertson en Valparaíso.

En los estrados líricos ponían su nota de chilenidad voces tan auténticas como las de Pedro Navia y Renato Zanelli. Era una vida multiforme de iniciativas singulares que buscaban las bases sociológicas para actuar en un plano nacional.

El vehículo expresivo de estas altas aspiraciones con que la música retornaba al seno del arte y de la poesía, hermanándose en una aspiración común, fué el grupo de "Los Diez", en cuyo sacerdocio de alta cultura oficiaban cuatro músicos de gran categoría: Alfonso Leng, Carlos Lavín, Acario Cotapos y Alberto García Guerrero. A esta actividad se debe la publicación de esa señera *Antología de Músicos Chilenos*, publicada en 1917, en la que figuran trozos significativos de los compositores nombrados, de P. Humberto Allende, Próspero Bisquert, Celerino Pereira y María Luisa Sepúlveda.

Parecía que tres caminos se iban abriendo a las posibilidades nacionales. La senda del nacionalismo musical que Giarda encontraba en su admirado Grieg, y que otros autores bebían en las doctrinas de Felipe Pedrell. La mayoría se inclinaba a seguir la huella de la tradición, pasando desde el filarmonismo a la imitación o a la recreación de las formas clásico-románticas. En un pequeño grupo latían las inquietudes renovadoras de lo que podríamos llamar modernismo musical. Alberto García Guerrero en su tertulia y Carlos Lavín en la prensa contribuyeron a ensanchar este núcleo. A Lavín le corresponde el honor de presidir los novedosos y resonantes conciertos de arte en la Biblioteca Nacional.

Luis Esteban Giarda se mantuvo en la posición discreta del equilibrio ecléctico, aunque parecía producirse en su alma una dolorosa escisión. Confrontado con la estética del siglo, le aplicaba el cartabón de los conceptos de Max Nordeau y hablaba en sus artículos del *Zig-Zag*, de música sana y de música enfermiza, buscando una proporción áurea entre posiciones antagónicas.

Su doctrina parecía ahora concentrarse en un lema que gustaba repetir: "volved a lo antiguo y habréis hecho un progreso". Entraba ya a la medianía de una colmada existencia. Había subido con empeño a la ladera cronológica de los cin-

uenta años y desde el altozano su mirada podía deleitarse en el pasado inmediato, envuelto en la nostalgia de la juventud y el paisaje de sus grandes triunfos de virtuoso en Europa. Pero podía también mirar hacia adelante, hacia el futuro que le mostraba perspectivas con posibilidades de porvenir. Había fe en su alma y energía en su físico y sentía venir ese apogeo interior decisivo en el curso de toda personalidad. Trabaja, trabaja, sin tregua. Su batuta se alza elegante y geométrica frente al grupo sinfónico que ha organizado en el Teatro Unión Central, con la ayuda de Américo Tritini, joven pianista alumno de Roberto Duncker y Enrique Soro. Ejecuta con insistencia de apasionado sus autores favoritos: Beethoven, Schumann, Grieg y Wagner. Estos conciertos le granjean el aprecio de la crítica que celebra sus esfuerzos. Un artista francés comenta su dirección de "fogosa, precisa, enérgica y calurosa". Entrega al público, que lo aplaude, su numerosa producción: diversos poemas sinfónicos en que parafrasea textos literarios de intención moral y filosófica. Durante los años del estremecimiento que provoca la guerra de 1914, su voz toma tono admonitorio espiritual en un tríptico que intitula *La Civilización, la guerra y la paz*, interpretado por sus alumnas María López, Mercedes Newmann y María Ramírez de Arellano. Su admiración por la poesía de Enrique Heine lo lleva a orquestar unos de sus trozos favoritos *Loreley* (Op. 118), poema para gran orquesta. Trata de bosquejar en el pentagrama las etapas de la existencia de un hombre simbólico en otro poema que bautiza con el nombre de *La vida* (op. 197). La melancolía que a veces lo embarga la transmite en las cuatro partes de su obra *La tarde*, donde su fina espiritualidad proyecta una emoción vaga que flota con dulzura en el ámbito. Compone para el conjunto del Teatro Unión Central, tres impresiones para orquesta, *A orillas del Mar* (Op. 119). El océano le arranca igualmente otro drama, *Sul Mare* en que expresa un pensamiento doliente: "la humanidad vive de ilusiones y muere de decepciones"; a sus alumnos de canto les entrega para su interpretación, un *Ave María y Tres Bocetos*.

Son años intensísimos para el maestro Giarda los comprendidos entre los años 1917 y 1920. Lo vemos empeñado en las presentaciones de alumnos del Conservatorio Nacional de Música, plantel que le ha confiado la subdirección. Atiende trabajos en la Escuela Italiana de Santiago; asiste a las tertulias del Club de Señoras, diserta con frecuencia sobre eruditos temas de historia de la Música; son múltiples sus discípulos de canto y composición.

Su figura adquiere popularidad en los círculos intelectuales y sociales. Esbelto de figura, tiene la típica elegancia de 1900, que lo envuelve en el refinamiento del bien cortado gabán de amplio cuello de piel. Sus facciones finas y bien perfiladas enmarcan un suave rostro latino, de mirada dulce. Habla quedamente en una especie de susurro romántico y su charla parece tener intenciones de íntima confesión. Se lo ve por doquiera brille la luz del arte, ubicuo y dinámico, agradable en su trato, retenido en sus expresiones verbales, en gracia de la cortesía social. Así lo conocimos en el esplendor de su vida el año de 1920, año que marca en los anales de la historia de Chile el comienzo de una nueva época: en la política, en la poesía, en la sociabilidad. Es el año en que aparece en público la Sociedad Bach, fundada por el renovador de la música chilena Domingo Santa Cruz Wilson; el año del fecundo estreno del *Alsino* de Alfonso Leng y de la aparición en escena del maestro director Armando Carvajal, hilos conductores de una cruzada de progreso que iba a llevar la actividad artística del país a una situación extraordinaria; elevando la música al nivel de las demás disciplinas humanísticas.

La militancia que desencadena siempre el eterno conflicto de las generaciones, impulsa a Luis Stefano Giarda a definir su personalidad musical en una obra digna de la madurez artística que ha alcanzado su experiencia, partiendo de sus innatas intuiciones. El 2 de octubre de 1920, en el Teatro Unión Central, en el silencio de una sala expectante, se dió comienzo a la bien ensayada ejecución de su último poema sinfónico: *Más allá de la Muerte*. Era el desarrollo de un pensamiento deísta; el supremo diálogo del

hombre con su alma en las trágicas postrimerías de la existencia. El lenguaje musical encargado de transmitir este mensaje filosófico sonaba inédito en el ambiente académico. Produjo cierta vacilación entre aquellos que admiraban al Giarda brillante del *Concertstück*; al cortesano del elegante Minueto de *Lord Byron*; al lírico de las Canciones de Amor. Se revela, apuntó el crítico de *La Nación*, como un modernista avanzado, autor de una obra cerebral en que hay momentos verdaderamente felices y originales que dicen ante todo que es un pensador.

En otro periódico se definió *Más allá de la Muerte*, de caótica; melodía extraña y silenciosa que sugiere grandes ideas.

Pero unánimemente y sin reticencias fué el juicio admirativo de la nueva generación que expresaran con seguridad crítica, Alfonso Leng y Próspero Bisquert, en una carta abierta aparecida en el diario *El Mercurio*, el día 3 de octubre. Era un fino análisis musicológico, noble y generoso que situaba la personalidad de Luis Stefano Giarda en el sitio que legítimamente le corresponde en el panorama contemporáneo de Chile.

Los años que siguen al decisivo estreno de *Más allá de la Muerte* representan en la vida de Luis Stefano Giarda un largo y hermoso crepúsculo. Va abandonando gradualmente los puestos directivos, sin amargura, con la alegre conciencia de cumplir un sagrado deber hacia las generaciones que él mismo ha contribuído a formar. Pero su actividad es incansable; los años no agotan su vital dinamismo. Trabaja, lee, ensancha su cultura. Actúa, a ratos; lo vemos resucitar el Trío Giarda para ofrecer interesantes conciertos de música de cámara. Organiza nuevos grupos, como aquel conjunto que acompañara las novedosas reuniones sociales del Té Room de Gath y Chaves. Ofrece recitales de violoncello a los fieles admiradores de su maestría de ejecutante virtuoso. Sigue en su línea de conferenciante en la extensión artística de la Asociación de Educación Musical. Deja oír su voz elocuente en las veladas recordatorias de los grandes hombres de su raza, Dante, Scarlatti.

A veces se dirige a la juventud dándole los consejos fraternales de su experiencia:

"sería de desear, escribió una vez, que todos los compositores nacionales, a semejanza de los rusos, se unieran y estudiaran para dar a sus producciones un sello especial, emanación típica de su raza, aprovechando naturalmente de todos los adelantos técnicos de las distintas escuelas europeas que, históricamente juzgadas y bien reconocidas, tuvieron un pasado glorioso". Tenía fe en los hombres, y la sinceridad de los ideales en boga, lo hacían presagiar proféticamente en un brillante porvenir para el arte musical de Chile. Alcanzó altas distinciones de parte del Instituto de Extensión Musical y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, justo premio a sus esfuerzos.

Y así sin transiciones, en el magnífico tramonto que ilumina con llamarada

resplandeciente, antes de desaparecer, se extinguió una tarde, en su refugio espiritual la vida plena de Luis Stefano Giarda, junto a los suyos, junto a sus libros y recuerdos, mirando con ternura hacia el pasado, con optimismo hacia el mañana. Había escrito su propio Réquiem: *Más allá de la Muerte*.

Y su nombre será pronunciado con respeto —eterna resurrección— por todos aquellos que sepan aquilatar su aporte precursor a la música de cámara y al sinfonismo y admiren al que supo expresar con verdad, en un lenguaje propio, el recóndito acervo de ideas, sensaciones y ensueños que todos llevamos muy dentro en la potencia del acto creador y que sólo contados hombres logran realizar.

GEOGRAFIA POLITICA ¹

Por Salvador Massip.

I

En la Conferencia de Caracas reiteró Chile, como lo hizo la Argentina, sus derechos a ejercer soberanía sobre parte del Continente Antártico. Las razones que para ello alegó Chile fueron, como las de la Argentina, geográficas, históricas y jurídicas, agregando, con cierto énfasis, las de carácter estratégico.

La primera de las razones geográficas expuestas por Chile, como lo hiciera la Argentina, fué la de la vecindad; pero con la ventaja evidente de que Chile está más próximo al Antártico que la Argentina. En efecto, al Sur de la Tierra del Fuego se encuentran varias islas chilenas que se interponen entre la ciudad de Ushuaia y el Antártico. Entre la isla de Diego Ramírez y las Shetlands del Sur hay 750 kilómetros de distancia (o sea 130 kilómetros menos que Ushuaia).

Los argentinos han conservado el nombre de Tierra de Graham que dieron los exploradores a la península del Antártico que se proyecta en dirección Nor-

deste hacia la América del Sur; pero los chilenos le han cambiado el nombre, llamándola Tierra de O'Higgins.

Los geógrafos chilenos señalan la gran semejanza que hay entre el contorno de las costas de Chile del Sur o Patagonia chilena (desde Puerto Montt hasta la Tierra del Fuego) y el de las costas de la Tierra de O'Higgins. Las dos costas presentan grandes entrantes, verdaderos fiordos, por los que descienden glaciares cuyos extremos van a parar al mar, y las dos costas están bordeadas por cadenas de islas entre las cuales hay estrechos y canales que las separan entre sí. Las islas, en las dos regiones, son altas y rocosas, con una altura media de 500 metros sobre el nivel del mar. Las rocas de que están compuestas son de la misma clase (andesitas, basalto, dioritas, riolitas, pizarras, gabros): "Son tierras gemelas" —dice el teniente coronel Pablo Ihl, eminente geógrafo chileno.

Para los chilenos la importancia estratégica de la península que se proyecta hacia el Nordeste para formar con la Tierra del Fuego el Estrecho de Drake, es considerable. Desde 1831 el general O'Higgins decía que "una simple mirada al mapa de Sudamérica es suficiente para

¹ Artículo publicado el 9 de mayo de 1954 en el periódico *Información* de La Habana.

probar que Chile, tal como queda descrito, posee las llaves de esa vasta porción del Atlántico Sur en que prevalecen los vientos del Oeste, esto es, desde el paralelo 30 hasta el polo, y también posee las llaves de todo el gran Pacífico".

Aducen los chilenos que con el desarrollo que en estos últimos tiempos ha alcanzado la aviación, la Tierra de O'Higgins posee una extraordinaria importancia estratégica. "Su situación geográfica—dice el teniente coronel Ihl, miembro distinguido del Instituto Geográfico Militar de Chile—, próxima a la Patagonia chilena, frente a los estrechos de Magallanes y de Drake, significa sólo unas horas de vuelo para aviones de bombardeo. Si una potencia enemiga estableciera bases navales o aéreas en la Tierra de O'Higgins o en las islas antepuestas a ella, dominaría los estrechos de Magallanes y de Drake, y amenazaría la ciudad de Punta Arenas y los depósitos de petróleo de Cerro Manantiales . . ."

Según el teniente coronel Ihl la Bahía Foster, que se encuentra en el interior de la isla Decepción, es la que mejores condiciones presenta para el establecimiento de una base naval y aérea en el Atlántico. En efecto, las aguas de la Bahía Foster están generalmente libres de hielos, por

lo que permiten el acuatizaje de hidroplanos. La Bahía, por su amplitud, puede contener una escuadra numerosa con portaaviones y con buques de todo calado; y el suave relieve de la isla permitiría la rápida construcción de pistas de aterrizaje.

Según el teniente coronel Ihl, después de la Bahía de Foster la más importante que podría ocupar una escuadra enemiga sería la bahía Soberanía (llamada antes Discovery), situada en la isla Presidente González Videla (llamada antes isla Greenwich).

"La importancia estratégica del estrecho de Drake—dice el teniente coronel Ihl—, que es muy grande, puede llegar a ser enorme en caso de quedar bloqueados, o de no poderse usar, el Canal de Panamá y el Estrecho de Magallanes, ya que sólo el Estrecho de Drake permanecería inmune a los efectos de las bombas atómicas y continuaría usándose para el paso entre los océanos Atlántico y Pacífico. Mientras Chile sea dueño del Cabo de Hornos y del Territorio Antártico chileno poseerá las llaves del Estrecho de Drake, como expresó el general D. Bernardo O'Higgins.

En próximo artículo expondré los derechos históricos de Chile a ejercer soberanía en el continente Antártico.

GEOGRAFIA POLITICA ²

Por *Salvador Massip*.

II

La Gran Bretaña, en Cartas Patentes expedidas en 1908, se adjudicó la porción del continente Antártico situada al Sur de Chile y de la Argentina, declarando su soberanía sobre territorios comprendidos ente los meridianos 20 y 80 de longitud Oeste de Greenwich, territorios que por su Geografía y su Historia pertenecían a dichas dos repúblicas americanas. En 1917, en otras Cartas Patentes, la Gran Bretaña ratificó su declaración anterior. Desde 1908 el Gobierno de Londres denomina dependencias de las islas Falkland

las regiones antárticas que se adjudicara. (Las Cartas Patentes, sea dicho de paso, son decretos de valor unilateral que no obligan a otros Estados).

En la Argentina el Gobierno y la prensa siempre han formulado las más enérgicas protestas contra una declaración que desconocía legítimos derechos. Las protestas también se produjeron en otros países. El jurista americano Thomas W. Balch declaró: "No podemos admitir los derechos de la Gran Bretaña a anexarse considerables extensiones del continente Antártico declarando simplemente que le pertenecen. El Gobierno británico se ha dejado llevar a esa promulgación basándose en estatutos que le permiten alterar los límites de una Colonia de la Corona; pero el Gobierno británico debe tener en

² Artículo publicado el 23 de mayo de 1954 en el periódico *Información* de La Habana.

cuenta que ningún estatuto tiene validez frente a las demás naciones".

Sin embargo, cuando Chile en 1940 declaró su soberanía sobre regiones Antárticas que la Argentina siempre ha considerado suyas, la actitud del Gobierno de Buenos Aires fué conciliadora. "El Gobierno argentino —expresó una declaración oficial— entiende que la situación creada por las atribuciones unilaterales de sectores en el Antártico, efectuadas por diversos Estados, a los cuales se suma ahora Chile, sólo pueden alcanzar una solución internacional satisfactorio mediante la reunión de una Conferencia de los Estados interesados y el acuerdo de todos ellos sobre la base de sus justos títulos y derechos".

La Argentina seguía manteniendo sus derechos de soberanía en el Antártico; pero no rechazaba los derechos de Chile. A la declaración del Gobierno de Buenos Aires siguió otra del Gobierno de Santiago, produciéndose, como resultado de las mismas conversaciones entre representantes de los Ministerios de Relaciones Exteriores de los dos países. Como resultado de dichas conversaciones la Cancillería argentina dió a la publicidad una nota en que decía: "Ha quedado establecido que ambas repúblicas tienen derechos indiscutibles de soberanía en la región antártica vecina y reconocido su mutuo propósito de seguir una política amistosa para la determinación de los mismos".

Esta declaración, que demostraba el espíritu de confraternidad americana existente entre dos pueblos que siempre han resuelto sus diferencias por medios pacíficos, permitió que en 1947 los señores Bramuglia y Juliet, Ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina y de Chile,

respectivamente, hicieran las siguientes manifestaciones: "Los Ministros de Relaciones Exteriores de la República Argentina y de Chile, reunidos en Buenos Aires y animados del propósito de llevar a efecto una política amistosa para la delimitación de la frontera de ambos Estados en la región antártica, han convenido en declarar, convencidos como están de los indiscutibles derechos de la República Argentina y de Chile sobre la Antártica Sudamericana, que propician la realización de un plan armónico de ambos Gobiernos en orden al mejor conocimiento científico de la zona antártica, mediante exploraciones y estudios técnicos; que asimismo consideran conveniente una labor común en lo relativo al aprovechamiento de la riqueza de dicha región; y que es su deseo llegar lo antes posible a la concertación de un tratado argentino-chileno de demarcación de límites en la Antártica Sudamericana".

En 1948, en una declaración conjunta hecha en Santiago por el Ministro de Relaciones Exteriores de Chile, señor Vergara, y el Embajador de la Argentina, señor La Rosa, se decía que, "ambos Gobiernos actuarán de mutuo acuerdo en la protección y defensa de sus derechos en la Antártica Sudamericana, comprendida entre los meridianos 25 y 90 de longitud Oeste de Greenwich, en cuyos territorios se reconocen la República Argentina y Chile indiscutibles derechos de soberanía".

Este acuerdo significaba, sencillamente, la formación de un frente común de los dos grandes países sudamericanos para defenderse de las agresiones de la Gran Bretaña en las regiones del Antártico que desde hace siglos les pertenecen.

GEOGRAFIA POLITICA ³

Por Salvador Massip.

III

Los derechos históricos de Chile a ejercer soberanía en el continente Antártico tienen su origen en la bula de Alejandro

VI de 1493, y en el tratado de Tordesillas, de 1494, que fijó los límites entre las posesiones de los reyes de España y de Portugal en América. Tomando por base la bula y el tratado, los reyes de España promulgaron numerosas Reales Cédulas en las que declaraban expresamente su autoridad sobre las regiones designadas

³ Artículo publicado el 16 de mayo de 1954 en el periódico *Información* de La Habana.

con el nombre de Tierra Australis, dependientes de la Capitanía General de Chile. (Si la República Argentina es heredera de los derechos del virreynato del Río de la Plata, la República de Chile lo es de los derechos de la Capitanía General de su nombre).

En 1539 el emperador Carlos V concedió a Pedro Sánchez de Hoz, por Real Cédula, "la gobernación de las tierras antedichas, desde el Estrecho hasta el Polo inclusive, Tierra Australis, pertenecientes a la Capitanía General de Chile", recomendándole al mismo tiempo que "no toque en las regiones que corresponden al rey de Portugal", o sea que le concedía lo que es hoy Tierra del Fuego y la parte del Antártico que limita al Este con el meridiano 40 de Greenwich. Esta Real Cédula, por tanto, concedía a Pedro Sánchez de Hoz el gobierno de las tierras que constituyen el actual Territorio Antártico Chileno.

En 1554 el mismo Carlos V a petición de D. Pedro de Valdivia, concede por Real Cédula a Gerónimo de Alderete, la gobernación de las tierras inmediatas al Estrecho de Magallanes y "desde dicho estrecho, por la costa del Mar del Sur (Océano Pacífico) adelante hasta 300 leguas, con todo lo que durare el dicho estrecho". Los reyes de España que sucedieron a Carlos V al hacer los nombramientos de los Capitanes Generales de Chile les confirieron siempre la gobernación de la Tierra Australis, por sí mismo o por delegación en adelantado.

En 1558 Felipe II promulga una Real Cédula dirigida "Al mariscal Francisco de Villagra, gobernador de la Provincia de Chile, para que envíe relación de las tierras que hay al Sur del Estrecho y tome posesión de ellas". Después, los reyes de España, durante la época colonial, en las Reales Cédulas que se referían a los límites de la Capitanía General de Chile incluían la Tierra Australis o sea la parte Sur del continente americano y las regiones antárticas vecinas. Estos antecedentes, según los historiadores chilenos, demuestran los derechos de su país a ejercer soberanía en el continente Antártico, derechos heredados de España por el "uti possidetis" de 1810.

En 1598 el marino holandés Dirk Gherritz, arrastrado su buque por una tempestad a la salida del Estrecho de Magallanes, llegó hasta 64 grados de latitud, en donde "vió una tierra alta con montañas cubiertas de nieve, como el país noruego"; pero no tomó posesión de ella porque, según Barros Arana, sabía que dicha tierra (el continente Antártico) pertenecía a los reyes de España.

En 1819 el capitán Guillermo Smith, que hacía tráfico comercial entre Valparaíso y Buenos Aires, se desvió al Sur del Cabo de Hornos y vió, como Dirk Gherritz, la misma tierra rodeada de hielos y cubierta de nieve, considerándola territorio perteneciente a España.

Después, durante el siglo XIX, marinos rusos, americanos, ingleses, holandeses, franceses, alemanes y de otras nacionalidades visitan el Antártico y sus islas adyacentes sin objeción de Chile, que estima que con ello no se menoscaba su soberanía. En 1902 el Gobierno de Chile hace una concesión a una Compañía pesquera para que desarrolle sus actividades en aguas del continente Antártico. "Esta es —dice un historiador chileno—, en el mundo, la primera concesión pesquera antártica hecha por un Gobierno con plena conciencia de sus derechos soberanos a las citadas regiones".

En 1940, por decreto del Presidente Aguirre Cerda, Chile, de conformidad con antecedentes geográficos, históricos y jurídicos, reafirma una vez más sus derechos de soberanía sobre el sector del continente Antártico que le corresponde, fija los límites del Territorio Antártico Chileno y establece una Base Militar en la Tierra de O'Higgins.

En 1948, como demostración de la firme voluntad de Chile de ejercer soberanía en el Antártico, el entonces Presidente de la República, Doctor Gabriel González Videla, acompañado de Ministros, Senadores, Diputados, hombres de ciencia y periodistas, hace una visita a la Base Militar de la Tierra de O'Higgins y declara en elocuente discurso que Chile no hará nunca dejación de los derechos que desde hace siglos tiene sobre el Antártico. El Presidente González Videla es el primer Jefe de Estado que ha hecho acto de presencia en el Sexto Continente.