



Atlántida bajo los troncos

(Fotografía Antonio Caruso)

De todos los balnearios castigados por el tremendo huracán pasado, ninguno más devastado que el de Atlántida, talado el bosque costero por la terrible violencia del viento, tronchados los pinos, cubiertas las calles por las ramas desgajadas de la frondosa

arboleda que sombreaba y aromatizaba la hermosa y extensa playa. El vecindario ha formado cuadrillas de salvamento para despejar los caminos, y aparecen en esta nota movilizando un tronco de 800 kilos de peso.

TAMBIEN PARA LOS COLEGIALES

Soler tiene! **Soler** conviene!

DELANTAL en piqué, modelo clásico con tablas, cuello con festón y canesú doble. Talle 2 \$ **229⁰⁰**
AUMENTA \$ 6.00 POR TALLE

DELANTAL en nylon de corte impecable. Talle 4 \$ **293⁰⁰**
AUMENTA \$ 12.00 POR TALLE

DELANTAL en Acrocel, la prenda práctica para colegial, se lava y no se plancha. Talle 4 \$ **350⁰⁰**
AUMENTA \$ 15.00 POR TALLE

Nuestra oferta: DELANTAL en crea de superior calidad, cuello con picot. Talle 10 al 16 \$ **115⁰⁰**
\$ 125.00, 2 al 8

TUNICA para señora, realizada en crea de muy buen corte \$ **200⁰⁰**

MOÑAS colegiales en taffeta de amplias medidas desde \$ **2⁹⁵**

PORTAFOLIO en cuero, variedad de modelos, desde \$ **78⁵⁰**

Gran oferta: GUARDAPOLVO en brin de gran duración de esmerado corte y prolija confección. Talle 10 al 14 \$ **89⁵⁰**
\$ 99.50, 6 al 8

GUARDAPOLVO de varón en brin sanforizado, cruzado, manga pegada. Talle 4 \$ **140⁰⁰**
AUMENTA \$ 5.00 POR TALLE

CLIENTES DEL INTERIOR: Dirijan vuestros pedidos a nuestra
CASA MATRIZ
Av. Agraciada 2302 y
M. Sosa-Tel. 20 09 61



Por la compra de toda túnica o guardapolvo, **OBSEQUIAMOS UNA MOÑA** colegial en taffeta.



Aguada - Centro - Cordón - Unión - Las Piedras

Zeppelin, pasando por Santos Dumont

en aquel tiempo, al cruzar el Atlántico. Hazaña para sus contemporáneos como son para nosotros las de los astronautas lanzados con cohetes. Wise alcanzó altura de 4.000 metros y se mantuvo en el aire 20 horas y 40 minutos, luego de haber logrado la travesía de 1.290 kilómetros. Wise, piloto obsesado, continuó realizando proezas hasta 1879, en que pereció en el mar, como Rozier y Romain.

Una hazaña inolvidable escribe el francés Arbau 1849, quien cruza los Alpes, saliendo de Marsella descendiendo en Turín. También pereció ahogado. Los pilotos de América se pasaron muchos años acariando la idea de traspasar los Andes. Y el 24 de julio de 1916, Bradley, que hizo dos ascensiones espléndidas en Montevideo (Fiestas de Verano de 1912) y un militar, argentino, al igual de Bradley, el capitán Zuloaga, realizaron el magno propósito. Salieron de Santiago de Chile y bajaron en Mendoza, empleando en la triunfal travesía sólo 3 horas y media. Usaron caretas inhaladoras de oxígeno. El termómetro llegó a marcarles 32 grados bajo cero.

Más, el propósito, no de flotar y marchar a favor del viento, sino de gobernar el aerostato como se conduce hoy el avión, trabajaba en la mente de los hombres con inventiva desde hace más de un siglo. Los timones para el ascenso y el descenso fueron obra de un relojero de París, Pierre Julien, allá por 1850. En 1952 Henry Giffard, también francés, los adelantó complementarios en ese sentido.

Pero es recién sobre final del siglo XIX cuando aparecen los trabajos más serios para conseguir los dirigibles. El año 1900 Santos Dumont gana el premio ofrecido para quien dé una vuelta en torno a la Torre Eiffel. Otro día, el 12 de julio de 1901, con el dirigible número 5, se desploma sobre el Hotel Trocadero de la "Villa Lumière", salvándose por milagro en el quicio de una ventana. No cejó en sus empeños con los dirigibles Santos Dumont. Hace el dirigible número 6, con 33 metros de largo y 6 de diámetro, provisto de motor que mueve una hélice de 4 metros, y gana el premio Deust el 19 de octubre de 1901. El glorioso pionero del Brasil, que iba gastando toda una ingente fortuna propia en pruebas, repartió los cien mil francos del premio entre sus colaboradores del taller que tenía montado en Francia y los pobres de París. A poco efectuó la travesía triunfal del Canal de la Mancha, ya citada, partiendo de Londres y arrojando amarres en París.

Más tarde buscó soluciones con aerostatos pequeños. Hizo uno de escaso volumen con el que iba fácilmente en cualquier espacio abierto de París, era parque o plaza, logrando la más grande popularidad. Usaba un motorcito apenas de 3 HP.

Pero ya en 1898 había surgido el contrincante realmente invencible, en Alemania. Era el conde

Zeppelin, tras el cual hallábase el káiser dándole su abierto apoyo en todo sentido. El primer Zeppelin atravesó el Lago Constanza airoosamente. De julio a octubre de 1900, los Zeppelines lograron perfección tras perfección. Realizaban verdaderas proezas. El

pesado, la que iba a triunfar para grandes travesías y cargas en el porvenir. Como Peary pudo llegar en 1909 al Polo Norte en dirigible, lo hizo Amundsen en 1911, tratándose del Polo Sur. El dirigible, con su gran radio de acción, era elemento magnífico.



El "Graff Zeppelin" cruzando majestuoso la bahía, luego de atravesar la ciudad, el 30 de julio de 1934, ante el deslumbramiento de la población.

pueblo alemán (con la visión de una próxima guerra), estaba delirante. 25 modelos de dirigibles concibió e hizo construir el conde Zeppelin. Cuando en agosto de 1914 estalló lo que había de ser conflagración mundial, a pesar de que estaban ya bastante adelantados los aviones, fueron los zeppelines los que bombardearon impunemente París y otros lugares de Francia.

Montevideo no ha podido olvidar aquel soberbio avanzar por su cielo del "Graff Zeppelin", el 30 de julio de 1934, que llevaba por punto final de travesía Buenos Aires. Su tripulación constaba de 26 hombres y conducía 20 pasajeros, que ocupaban de noche sus camas, alojados de dos en dos en los camarotes. Bajo el cielo radiante, los que mirábamos a lo alto, creíamos estar soñando. Nos sentíamos niños, leyendo a Julio Verne. Comandaba la gigantesca nave el doctor Eckener, causa de asombro cuando dio antes la vuelta al mundo. El conde Zeppelin había llegado a construir hasta 25 aerostatos gigantescos, cada vez más perfeccionados. La división en compartimientos, que adoptó desde el principio, les daba mucha seguridad.

Veinte años duró la discusión de si era la máquina voladora más pesada que el aire o la menos

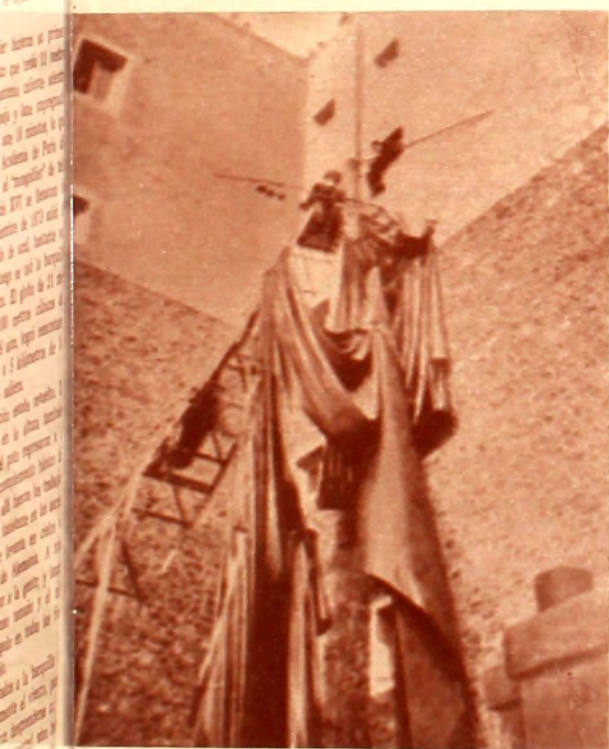
Llegaron a establecerse servicios regulares con las dos Américas. El zeppelin realizó las más normales travesías entre Alemania e incluso América del Sur.

La catástrofe del gigante "Hindenburg" en 1937, al inflamarse su gas el 6 de mayo de 1937, al regreso de Norte América, y muriendo en el accidente 37 personas (cosa conturbadora para la sensibilidad de la época) y el incendio del "Akron", estadounidense, también de gran tamaño, que tenía ya adquiridos 1.081 pasajes para un servicio regular, fueron sucesos que asestaron el más rudo golpe a la causa de la aerostación. Máxime que los aviones, a partir de la guerra mundial 1914-1918 hacían adelantos que se calificaban de asombrosos. Equivalentes a las proezas de los astronautas en estos tiempos. El caso Lindberg.

Reseñar a punto aún más largo de lo que se ha hecho en esta nota, los hechos sucedidos desde que la primera máquina más pesada que el aire logró desprenderse del suelo, es empresa que va a exigir ajustadísima síntesis. La intentaremos.

Vicente A. SALAVERRI

(Especial para EL DIA)



La caída del dirigible número 5 de Santos Dumont sobre Hotel Trocadero de París. El piloto se salvó milagrosamente en una ventana.



Eduardo Bradley, el primer piloto de esféricos que cruzó los Andes. Lo vemos aquí preparando su primera ascensión del año 1912, en Montevideo.



Santos Dumont, que invirtió mucha de su fortuna haciendo dirigibles, en el taller que había montado en Francia.

De Icaro a

HASTA ese primer año del siglo XX en que Santos Dumont sale de un banquete en Londres, con un cigarro de hoja todavía en la boca, toma el gobierno de su bien inflado dirigible, cruza el Canal de la Mancha, y aparece triunfal en la Plaza de la Concordia de París, con lo que en la historia se escríben por vez primera la afirmación rotunda de: "La conquista del aire es cosa resuelta", ¡cuánto esfuerzo, cuánta vicisitud, cuánto dinero invertido en la aventura, cuánta vida sacrificada!...

La historia es apasionante. Hay que remontarse al mito: Dédalo y su hijo Icaro, prisioneros del rey Minos, en Creta, 2.000 años antes de Jesucristo. Dédalo le hace a Icaro unas alas con plumas, adheridas con cera, para que escape, volando, del confinamiento. Y le proporciona este sabio consejo: Huye del agua y no alcances el superior. Vuela por un punto medio. Pero el joven, cuando comprueba que le es posible remontarse como las águilas, trata de cruzar el Mar Egeo, sobrepasando las más altas nubes, importa que esté aproximándose al sol. Y el sol castiga su audacia: le derrite la cera, con lo que desprenden las plumas e Icaro cae maltrecho. La primera víctima que aparece en la hazaña de volar.

En la prehistoria, hay recogidos otros mitos. En Asia, de Europa, de la misma América. Al inca Ayacucho le habían salido alas naturalmente. Cuenta que Arquitas de Tarento, amigo de Platón, hizo una gran paloma de madera que pensaba remontar, produciendo vibraciones. El propósito de llegar hasta la luna — en que compiten hoy norteamericanos y rusos — es cosa muy vieja. En 1651 el inglés Godwin creía poder hacerlo de un modo ingenuo, encantado de remontando en una carroza tirada por cisnes.

Pero cuando empieza a tallar el genio de los genios, Leonardo da Vinci, que nace en 1452 y muere en 1519, ya las cosas toman otro cariz. Da Vinci contempla el problema en varias fases. Primero, una máquina de madera y telas, con alas agitadas mediante poleas. Había que imitar el vuelo de los pájaros. Dibujo tras dibujo, traza uno que asombra aún hoy: es la idea primaria del helicóptero. Concibe también el paracaídas. (Le daba forma de pirámide cuadrangular).

La nómina de los "adelantados" es larga. En 1709 sale de Brasil, colonia de Portugal, un monje Bartolomé de Guzmán, para presentarle al rey, en Lisboa, una máquina de volar que creía haber inventado. He ahí ya un brasileño precursor de Santos Dumont, el luego glorioso brasileño.

Más, es recién en 1873 cuando los hermanos Montgolfier idean el esférico lleno de humo. O sea, el artificio que al pesar menos que el aire, tiene que elevarse en la atmósfera como se eleva el humo donde quiera que haya fuego. Primero es el empleo de papel en la fabricación. Pero la búsqueda de las telas aparentes, sobre todo el tejido de seda, no tardará en aparecer.

Los hermanos Montgolfier hicieron su primera tentativa seria con un esférico que tenía 11 metros de diámetro. El aire se mantenía caliente adentro, merced a una hornilla con paja y lana impregnada. Este globo se mantuvo en el aire 10 minutos, lo que representaba un triunfo. La Academia de París dio el visto bueno y apareció ya el "mongolfier" de tela e hidrógeno. Los ojos de Luis XVI se llenaron de asombro cuando el 15 de setiembre de 1783 salió de Versalles un esférico barnizado de azul, bastante voluminoso. Llevaba en donde luego se usó la barquilla un cordero, un gallo y un pato. El globo de 21 metros, con capacidad para 2.200 metros cúbicos del elemento menos pesado que el aire, logró remontarse mucho y bien, yendo a caer a 5 kilómetros de los jardines cortesanos de donde saliera.

El problema de la flotación estaba resuelto. La supervivencia del aeronauta en la altura también, pues el cordero, el gallo y el pato regresaron a la tierra vivos. Lo que faltaba, complemento básico del flotar, era el navegar. Y hacia allí fueron los trabajos. Blanchard es el primero y más insistente en las ascensiones. Entre 1784 y 1793 se levanta en cielos de Francia, de Norte América, de Alemania. A todo esto, los globos en sí, encantan a la gente; y lanzar globos, aunque fueran de escaso tamaño y el más frágil papel, eran número obligado en todas las fiestas en que intervenía el pueblo.

Blanchard y Jeffries, aferrados a la barquilla de un globo que impulsa, enérgicamente el viento, pasan el Canal de la Mancha. Debieron desprenderse no ya sólo de lo que fuera lastre e instrumental, sino hasta de parte de su ropa, a fin de ganar altura, ante el peligro de caer al agua. Rozier, Pilatre, Romain, son nombres que la historia de la volación retiene. Rozier fue el primer hombre que murió en una ascensión. John Wise, en 1835, realiza lo que fue empresa mag-



"El lobo y el cordero", por Rose Bonheur (Francia).



"La gata convertida en mujer" (Abisinia).

A fines del siglo XIX, un escritor erudito y cultivado, el barón Feuillet de Conches, que había ingresado al Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia por gestión de Talleyrand, llevado de su admiración hacia el gran fabulista concibió un proyecto bibliográfico ambicioso y refinado, que ocupó los últimos años de su lúcida longevidad, aunque no llegó a cristalizar: una edición en ejemplar único, de las "Fábulas", para su solo y personal goce estético, ilustrado por artistas de todo el mundo; su sibarítico propósito era formar una especie de galería de pintores y dibujantes que compendiaran los gustos y estilos de una época: "un monumento levantado por la admiración al escritor más singular, con Bossuet y Molière, del siglo de Luis XIV".

Su privilegiada posición como alto funcionario del Ministerio, su cargo, en el mismo, de introductor de embajadores, sus vinculaciones dentro y fuera de Francia, posibilitaron la notable iniciativa, y aunque el raro volumen no llegó a editarse, los descendientes del barón Feuillet de Conches conservan la valiosa colección de dibujos y pinturas llegados de las más remotas regiones.

A través de gestiones amistosas, por vía directa o indirecta, por medio de cartas personales, de embajadores amigos, de agentes y corresponsales, que pusieron en conocimiento de los más cotizados artistas de diversos países, el singular propósito del barón Feuillet, se interesó a pintores de fama mundial, como los franceses Delacroix, Prod'hon, Rose Bonheur, Ingres, Tony Johannot, entre otros. Del extranjero, fueron llegando las interpretaciones de los ingleses, entre ellos Thomas Stothard, William Allan, Newton Fielding, sir David Wilkie, y otros; del americano Chapman; de los dos mejores pintores de Patna y Cachemira, que pusieron en sus dibujos el milenar hechizo de la miniatura; de los hindúes; de los chinos, bien diferentes en modalidad los del Norte y los del Sur; de los japoneses, verdaderamente exquisitos; de los abisinios, acaso los más exóticos y primitivos del vasto y rico conjunto.

Es indudable la sorpresa gozosa que un lector occidental experimentaría si le fuese dado tener en sus manos el impar acervo artístico legado por Feuillet de Conches, al contemplar la versión plástica de las famosas fábulas vistas a través de mentalidades

tan distintas, que adaptaron a sus tradiciones, medio y costumbres, el sentido de los textos, llegando sin embargo a exégesis acertadas, que demuestran el valor universal de los poemas de La Fontaine, un fondo inteligible para todas las almas, más allá de idiomas y sensibilidades. Cada cual ha llevado su propio mundo a la ilustración, su realidad, sin traicionar empero la intención del autor. Un orbe delicado, suntuoso, seductor, una inacabable tapicería exótica, un mágico ámbito de eternidad y gracia, surge de los dibujos y pinturas. Y, sin duda, la frustrada edición única que quiso hacer el barón Feuillet, constituye el homenaje mejor para aquel espíritu fantástico y lírico, que sintió la atracción de todo lo existente en torno suyo y que le hizo exclamar un día:

*J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
la ville et la campagne, enfin tout: il n'est rien
qui ne me soit souverain bien,
jusqu'aux sombres plaisirs d'un cœur mélancolique.*

Doña Isella RUSSELL

(Especial para el Suplemento
Dominical de EL DIA)



"El molinero, su hijo y el asno" (India).



"El león, el lobo y el zorro" (Persia).

LAS FABULAS QUE DIERON LA VUELTA AL MUNDO



"La cigarra y la hormiga" (Norte de China).

EL viejo género de las fábulas, de lejano abolengo, puesto que se supone que tuvieron cuna en la más remota antigüedad del Oriente, se perpetuó en el gusto popular a través de los siglos, y también el Occidente halló en el género, flexible y ágil, una

manera grata y amable de docencia, con su filosofía y su moraleja. Los *fabliaux* medievales añadieron la nota religiosa, el consejo y la advertencia, a través de las ficciones alegóricas. Confesamos que nuestras preferencias nos alejaron siempre de este tipo de



"La muerte y el leñador" (Norte de China).

composiciones, que nuestro amor por los animales jamás congenió con esa fauna habladora y pedante, tesca, y que fatalmente las moralejas nos resultaron siempre antipáticas. Pero el género, que cundió y se hizo inseparable complemento de la formación infantil, tuvo y tiene en todos los tiempos y países cultos res indudablemente distinguidos.

Fue el francés Jean de La Fontaine, nacido en 1621, quien dio a la fábula moderna, verdadera alcaurnia literaria. Tal vez porque ella convenía a su espíritu libre, indolente e imaginativo, poco amigo de disciplinas, y dentro del ancho campo que ofrecía halló margen para convertirla en una joya poética con ese arte consumado que es capaz de transformar cualquier tema, en una maravilla de gracia y encanto duraderos. Y reconocamos que es asunto espinoso conseguir tales gracia y encanto, poniendo lenguaje y sentimientos humanos en animales, sin caer en lo grotesco o lo ridículo que peligrosamente entraña tal remedo.

Esa fue la suprema maestría del poeta francés, superior en esto a las creaciones áridas de Esopo,



"El león enfermo y el zorro", por Delacroix (Francia).

el fabulista griego del siglo VI a. C., y menos pueril que los españoles Iriarte o Samaniego, posteriores a La Fontaine en un siglo, aproximadamente.

Ser "maître des eaux et des forêts", cargo heredado de su padre, le brindó la ocasión de una jubilosa vagancia por la campiña, compenetrándose del goce de la naturaleza, que llevaría a sus estrofas en preciosas pinceladas. El mecenazgo de Fouquet proporcionó al ocioso — que habíase alejado de su esposa e hijo sin violencia, eludiendo responsabilidades que le pesaban en las alas y no cabían en su egoísmo de niño grande, puro, querido y simpático pese al mismo — una vida regalada y muelle, que le permitió entregarse plenamente a su inspiración. A la caída de Fouquet, otros protectores lo tomaron por su cuenta, convencidos de su inutilidad para ganarse la vida, como la Duquesa de Orléans, Mme. de La Sablière, los Condé, los Vendôme o los d'Hervart, hasta su muerte en 1695. Las "*Fábulas*" — doscientas cuarenta — representan treinta años de labor repartida en doce volúmenes. Los seis primeros, aparecidos en 1668 con el título de "*Fables d'Esopo mises en vers par M. de La Fontaine*", los dedicó al Delfín, hijo de Luis XIV; los cinco siguientes, de 1678 y 1679, estaban dedicados a Madame de Montespan; y el último apareció en 1694, dedicado al duque de Borgona.

espacio enorme. Un baldaquino de esas dimensiones, no realizado con el movimiento y la gracia de Bernini, que lo idea como tienda o dosel, como algo transitorio e improvisado entre la majestad del templo y la majestad del altar, habría resultado un templo dentro de otro templo, una mole enojosa y molesta que nunca habría sido asimilada al ambiente y al que habría hecho perder su grandiosa unidad.

Bernini no realizó el ciborio tradicional en las iglesias cristianas sino que creó, con el mismo fin y el mismo respeto, esa tienda, ese dosel de bronce —que ese es el significado de baldaquino— que mueve sus ricos paños recamados, porque los agitan invisibles vientos los cuales corren entre las silenciosas trompetas de los ángeles que se encaraman sobre él.

El baldaquino fue terminado en 1633 bajo el pontificado de Urbano VIII quien obtuvo parte del bronce para su fundición tomándolo del Panteón; como Urbano VIII pertenecía a la familia Barberini los romanos, antes los despojo del célebre monumento de la Roma imperial, crearon la célebre frase: "*quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*".

Los cuatro basamentos de mármol sobre los cuales apoyan las columnas salomónicas están adornados con el escudo del Urbano VIII en cuyo campo se ven tres abejas, símbolo adoptado por los Barberini y que los escultores y pintores utilizaron muchas veces como pretexto de decoración en palacio, fuentes, mausoleos, afrescos, ejecutados para esta poderosa familia del Renacimiento.

Y ya estamos en el altar, sin el cual, ya lo dijimos, no se justifica ni el baldaquino ni la cúpula. Hagamos, para comprender la arquitectura del templo cristiano, algunas consideraciones de orden litúrgico.

El altar es el centro de la iglesia y del ritual que en ella se celebra; por eso él se levanta en medio de la asamblea cristiana. El altar es simple, simplísimo: una mesa con el crucifijo y las luces de los cirios; la mesa debe estar cubierta por manteles blancos y nada más. Es muy común confundir el retablo con el altar; el retablo no es más que el fondo dado algunas veces al altar y donde se colocan las imágenes y que con el tiempo se fue cargando de ornamentos hasta convertirse, como en algunas iglesias de Hispanoamérica, de Italia, de Alemania, etc., en complicada maquinaria de imágenes y aparato.

El altar de San Pedro lo hizo construir Clemente VIII que fue papa entre los años 1592 y 1605; con él comenzamos a entrar en lo más vivo de la entraña de esta gran Basílica. Este altar de Clemente VIII reposa sobre otro que le precedía y que era el que se usaba en la anterior Basílica demolida para dar lugar a la actual. Dicho altar es el de Calixto II (1119-1124) consagrado el 25 de marzo de 1123; él pues, había servido para la liturgia del templo de San Pedro durante cinco siglos.

Pero aquí no cesa nuestro encontrar hitos verticales colocados debajo de la cúpula. El altar de Calixto II encierra otro altar que salta otros 500 años hacia atrás; es el que Gregorio Magno (590-604) mandó ubicar sobre el monumento que Constantino edificara directamente sobre la tumba de San Pedro. Lo hizo para que se pudiera celebrar la misa sobre el sepulcro del primer Papa; y para poder acceder a él y desarrollar cómodamente la acción litúrgica, hizo realizar todo el pavimento en torno del monumento constantiniano.

El altar de Gregorio Magno permaneció intocado hasta el siglo IX. El 10 de agosto del 849, Adalberto, marqués de Toscana, escribía al papa Sergio II haciéndole saber que una flota de sarracenos compuesta por 73 naves, 11.000 personas y 500 caballos había recalado en Córcega pero que evidentemente la meta era Roma. El marqués ponía en guardia al papa para que defendiera los monumentos de la cristiandad que se encontraban en la ciudad del Tiber, sobre todo las basílicas de San Pedro y de San Pablo.

Los sarracenos desembarcaron el 23 de agosto en Ostia y dos días después ya saqueaban la basílica de San Pedro. Según documentos de la época los sarracenos habríanse llevado el altar de San Pedro; debe entenderse aquí, por lo que revelaran en estos últimos años las excavaciones arqueológicas, que lo llevado fue la rica ornamentación de plata y que en busca de tesoros, los invasores violaron la tumba misma del Apóstol San Pedro; violación que, veremos en otro artículo, aparece hoy clara en los trabajos efectuados debajo de la Basílica.

El sucesor de Sergio II, León IV, fue quien para evitar nuevas invasiones, fortificó la región del Vaticano amurallándola y convirtiéndola en los que se llamó "ciudad leonina".

En este rapidísimo descender desde lo alto de la cruz de la Basílica de San Pedro vemos cuánto interés tiene para la historia y la cultura aquello que la cúpula de Miguel Ángel cubre; nuestra intención es, si ello no cansa al lector, seguir ese descenso hasta llegar a los aos primeros de nuestra era, apoyados en las excavaciones efectuadas en los últimos años en la colina del Vaticano.

Luis BAUSERO

(Especial para EL DIA)





El cupulín de la gran obra de Miguel Angel. Con la cruz la altura del templo llega a m 132,50 sobre el nivel del suelo.

UN reciente artículo del Arq. C. J. Loustau sobre la Basílica de San Pedro del Vaticano nos despertó el deseo de explorar interiormente — desde la cruz hasta los cimientos — la inmensa fábrica cuya síntesis cronológica nos fuera tan bien presentada por él en las páginas de este Suplemento.

AQUELLO QUE LA CUPULA DE MIGUEL ANGEL CUBRE

La cruz de bronce que corona la cúpula de la Basílica fue colocada allí en noviembre de 1593; se cumplía con ella el sueño de Miguel Angel y a su vez remataba su oración comenzada en 1546, y que duró hasta su muerte en 1564, porque el ilustre artista cuando, por voluntad papal, hubo de hacerse cargo de los trabajos de este templo, no quiso recibir por ellos paga alguna, imponiéndoselos a sí mismo como una oración.

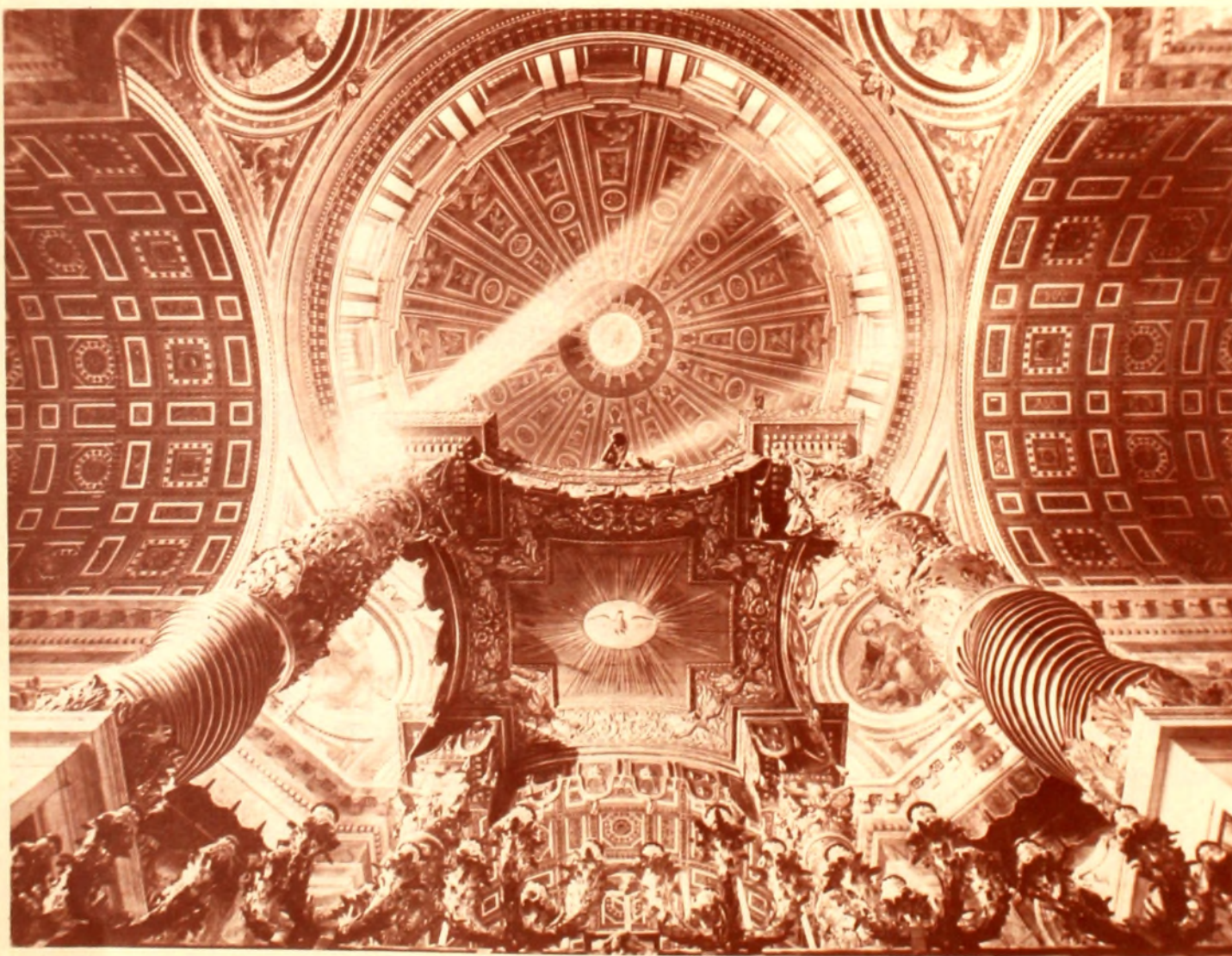
Miguel Angel que como cristiano conocía los propósitos del templo que su fe utilizaba para el culto, que sabía las condiciones que exige la liturgia de aquel culto, que comprendía los símbolos de sus partes, puso todo su genio para el logro total de él en el programa colosal conque proyectara la Basílica Vaticana. Y así, en cada detalle, está visible su arrebatadora personalidad como lo está en la cúpula, que por cubrir la parte más excelsa del templo — el altar — y señalarlo en el exterior, la quiso clara y potente al mismo tiempo, logrando una obra de deslumbrante belleza; su oración no fue alzada para enjorar reyes o papas sino para velar sobre el altar de su creencia. La cúpula tiene, pues, aquí, como la linterna en el románico, una función litúrgica.

Mucho se ha dicho, y se sigue repitiendo, sobre un supuesto alejarse del proyecto de Miguel Angel de aquellos a quienes cupo la ejecución material de la terminación de la cúpula. No hay tal; ella se yer-

gue hoy como el la concibiera; sobre esta falsa aseveración nos hemos detenido más largamente en un artículo publicado en este Suplemento Dominical el 19 de enero de 1964.

La cruz se apoya sobre un globo — el orbe — como es tradicional en todas las cruces que coronan cúpulas y campanarios; este globo, al cual se puede acceder a su interior, es de cobre y mide dos metros y medio de diámetro; él está como proyectado hacia lo alto por el apretado haz de columnas y candelabros que ciñen el cupulín. Por las ventanas de éste por donde se cuela la luz del día y hacia donde sube un murmullo como de coros indefinidos, nos introducimos en el interior del templo. Arriba nuestro, en el techo del cupulín, parece flotar a más de cien metros sobre el pavimento del templo, la imagen de Dios Padre realizada en mosaico por Cavalier d'Arpino (1568-1640). Y en torno nuestro, decorando todo el interior de la cúpula, más mosaicos del mismo artista con ángeles, apóstoles, papas enterrados en la Basílica.

Y de inmediato nos encontramos con el baldaquino de bronce, obra genial de Bernini. ¡Cuántas diatribas contra él, cuántos desprecios! Y sin embargo, ¡qué realización sin par la de aquel artista que llevó el barroco a sus más deslumbrantes consecuencias! Las dimensiones de la Basílica exigían un desmesurado ciborio para cubrir el altar y fijarlo en el



Fotografía tomada desde el pie del baldaquino hacia lo alto de la cúpula; los grandes medallones de las pechinas con las figuras de los cuatro Evangelistas están realizados en mosaico al igual que la decoración de la cúpula.

Esta magnífica fotografía del interior de la Basílica de San Pedro fue tomada el día 11 de octubre de 1962 durante la ceremonia de apertura del Concilio Ecuuménico Vaticano II. En primer plano, las cuatro columnas salomónicas del baldaquino de Bernini que cubre el altar. Entre las columnas del baldaquino se ve la gigantesca estatua de San Andrés, 5 m de alto, del escultor belga Fco. Duquesnoy (1594-1643); encima llega a notarse el antepecho de una de las "loggias" abierta por Bernini en los cuatro pilares que sostienen la cúpula. Delante de este pilar se encuentra el palco que aloja parte de las Misiones Extraordinarias enviadas por diferentes países a este acontecimiento. En medio de la nave central está un altar sobre el cual se encuentra el libro de los Evangelios: en este caso se trata de un códice miniado que perteneciera a Federico de Montefeltro, Duque de Urbino. (Fot. B. del Priore).



A. P. A. A. R. B. C. A. II

Cartón del faraón Hiksos Jiján.

MUNDO ANTIGUO

los socios y muchos más. Hay omisiones que provocan dificultades, porque las Cicladas caen en el olvido y la poderosa Rodas no hace más que un envío de nueve naves. Pero la impresión de conjunto se acerca a la realidad. Desde Tracia a Licia están extendidos alrededor de Troya los adversarios de los griegos y como anota Pierre Demargne, si bien la mención de los frigios parece anacrónica, en ninguna parte en cambio, se hace alusión a una colonización griega de Jonia, y Mileto incluso, se halla siempre en poder de los carios bárbaros. Homero sitúa bien esos acontecimientos anteriores a toda colonización griega en Jonia; la arqueología nos ha hecho desistir de manera semejante de imaginar una colonización micénica, salvo en el Sudoeste del Asia Menor, hacia Mileto y todas. La Grecia homérica tiene relaciones exteriores que los conocimientos arqueológicos corroboran. Asia Menor es un país enemigo, propio para establecerse, pero parece estar habitado por gentes que tienen una misma lengua, una misma religión y vienen de un tronco común. ¿La antigua comunidad existente entre Anatolia y el Egeo, está en el recuerdo homérico o la Jonia de su tiempo está proyectada hacia el pasado? Chipre y Fenicia, conocidas por Homero se presentan con lejanía. Ciniras, el rey chipriota, no interesa más que superficialmente por la guerra troiana; los habitantes de Sidón fabrican fastuosos vestidos y cráteras de plata; son los marinos rapaces dedicados al comercio y a la piratería y con ellos, se puede atravesar el Mediterráneo. Egipto es el país exótico, donde llegan los más audaces y esta situación es tan válida para la época prehelénica como para la arcaica. Odiseo relata en la Odisea su expedición desde Creta a Egipto: "Helos ahí caminando por los campos maravillosos de ese pueblo de Egipto" y Heródoto hace referencia a los soldados griegos que acuden a ayudar al rey Psammético. Ambos ejemplos nos dicen que es en torno a Egipto, donde la ambigüedad histórica se hace más patente.

Pasando a los hechos de civilización, los poemas homéricos nos presentan dos mundos: en la Odisea el poder real se halla menoscabado; la casa de Odiseo en Itaca es suficiente ejemplo de ello. En la Iliada, en cambio el poder del rey es absoluto y corresponde



Arte minoico. Cnosos. Cabeza.



Cnosos. La entrada norte del palacio.

en todo a lo que sugiere la arqueología. Agamenón es el rey absoluto que se aconseja por los reyes vasallos y más abajo, está la asamblea deliberante de los guerreros. Una de las escrituras prehelénicas, descubierta en 1953, por Ventris y Chadwick, la "lineal B" de Cnosos y Pilos, confirman este poder de los reyes, a la vez que revelan un griego más arcaico que el de Homero. A la época prehelénica, se remonta quizá, la ciudad griega.

El problema religioso es más difícil. Ahí tienden a oponerse al parecer las civilizaciones homérica y micénica. Si se atiende a los monumentos, en apariencia la civilización micénica y cretense serían similares. La ausencia del templo, el predominio del ídolo femenino, el carácter de las escenas religiosas representadas en los cuños (ofrendas a la diosa sentada bajo un árbol) implican que es siempre la diosa cretense la que allí es honrada. Además, los templos griegos que fueron erigidos sobre las ruinas de los palacios micénicos, están dedicados a diosas: Atena, Hera, Deméter.

En la religión homérica, puramente griega, Zeus es el padre de los dioses y quien detenta todo el poder, ante un Olimpo jerarquizado. La religión homérica se confunde con la micénica pero no con la cretense, tal la luz que arrojan las escrituras citadas y la ambigüedad de la religión griega, parece remontarse a los tiempos micénicos ya que hasta allí se remontan incluso las grandes leyendas griegas de Heracles, Edipo, Minos... Pero la arqueología sugiere aún más relaciones entre el mundo homérico y el micénico en lo que atañe al rito fúnebre. Así los

ritos de las muertes de Patroclo y Hector, en la Iliada corroboran los descubrimientos arqueológicos. La civilización material y las obras de arte —en gran parte para honrar la religión— aportan datos que unen al mundo homérico con el descubrimiento del mundo micénico; así por ejemplo, la arquitectura del Megarón real en el palacio de Alcinoos, rey de los feacios o el de Ulises en Itaca. Los vestidos y armas evocan también ese pasado, y como señala Pierre Demargne, si los textos homéricos habían encontrado gracias a Sehliemann una maravillosa ilustración en los documentos del arte micénico que llevaron a generaciones de investigadores a establecer las correspondencias, el desciframiento de la "lineal B" aporta un complemento precioso, porque son textos utilitarios, redactados en los propios lugares y sin ninguna pretensión literaria. El texto homérico se halla en la coyuntura de dos mundos: el mundo prehelénico y protohelénico, por una parte y el mundo griego de otra. Arrancando de ahí avanzamos hacia el Arte Griego y nos sumergimos nuevamente en un abismo imposible de abarcar pero que quizá debamos plantear en algún próximo artículo.

Maria Ester CANTONNET

(Especial para EL DIA)

NOTA: Para las ilustraciones y datos se ha utilizado el libro "NACIMIENTO DEL ARTE GRIEGO" de Pierre Demargne, que en la colección dirigida por André Malraux y Georges Sales, edita el sello AGUILAR.

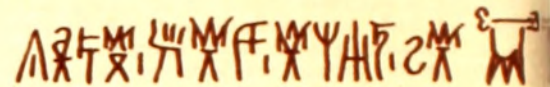


Arte chipriota. Vunus. Modelo de recinto sagrado con escenas de culto.

EN el siglo XX, a medida que nos vamos acercando a pasos agigantados a la construcción de un futuro que el hombre tal vez ni se atrevió a soñar, en las puertas de la era espacial, somos también dueños de muchos secretos que creímos vedados para siempre. La Antigüedad era el libro cerrado y esotérico que se fue abriendo poco a poco, merced al esfuerzo de hombres que dejaron lo mejor de su vida en la aventura de esa búsqueda. Antes de 1870 el poder de los poetas como Homero era indiscutible y en su poesía se encerraba toda la verdad histórica y así algún autor señalaba: "La historia primitiva de Grecia nos ha sido conservada por los poetas y los mitógrafos, al igual que la de los antiguos escandinavos por el Edda... ¿Quién testimoniará contra Homero? ¿Qué hilo de Ariadna guiará dentro de este

laberinto?"... En 1870 se abre un horizonte para los descubrimientos arqueológicos, figuras extraordinarias como la de Heinrich Schliemann, la de Evans que comienza sus primeras excavaciones a principios de 1900, los nombres de Wace y Blegen, de Milojicic y Schaeffer, de Ventris y Chadwich, se suman a una larga lista de muchos otros, en hallazgos costosos e imposibles.

Anterior a todo descubrimiento arqueológico, apenas Homero nos dejaba entrever ese mundo maravilloso y extinguido que evocaba el legendario pasado de los griegos. Pero todo lo homérico navegaba en una desorientadora incertidumbre cronológica, porque el fin era la materia poética, que trasponía la verdad histórica. Así, la Guerra de Troya, es sin duda un pequeño incidente aumentado de manera



Arte egipcio. Cnosos. Tapadera

EL MARAVILLOSO

sorprendente en el curso de la expansión micénica y el rapto de Helena un pretexto que nada tenía que ver con la causa de la guerra. Pero aún estos episodios cantados por la poesía, pueden muy bien situarse en un marco exacto de historia y civilización. En la Iliada hoy se admite que es la época micénica que prepara a los episodios homéricos, su marco de civilización, sin excluir que haya cuadros tomados de una época más reciente, que pueden ser de material del mismo poeta o de sus sucesores. El clima de Odisea coincide en cierta medida con el clima del siglo IX o del VIII señalado por tres características: es la edad de las navegaciones fenicias, de la colonización griega y de una disminución del poder romano en las ciudades.

Entre Homero y la arqueología hay más semejanzas que diferencias. Del punto de vista de la etnografía, de la geografía, de la civilización y de la religión, por señalar los cuatro aspectos más importantes, se ha comprobado esto. Etnográficamente, son los aqueos o dánaos, los portadores de la civilización micénica. En Homero no se pone en duda que sea griegos. Los jonios no son mencionados y los dorios aparecen en interpolaciones: bajo el nombre de Hecabeos, los dorios siguen gravitando desde el exterior sobre el mundo micénico. Aquí la arqueología corrobora a Homero, que no advierte la diferencia de civilización entre cretenses y micénicos, a pesar de que Creta es presentada por él, como un país de vieja civilización y es "en la vasta Cnosos donde Dédalo construyó un lugar de danza para Ariadna, la de hermosas trenzas"...; asimismo se hace mención frecuente de los pelasgos, primeros habitantes de Grecia. En cuanto a la geografía homérica, como marco de su civilización, ella coincide más exactamente con la de la arqueología micénica. El canto II de la Iliada en el catálogo de las naves que traduce la importancia de pueblos y ciudades, corresponde bien a lo que nos sugieren las ruinas micénicas. Repartidas en dos grupos, las ciudades de Argólida envían el mayor número de navíos, "los de Micenas, la hermosa ciudad... sus cien naves tienen como jefe Agamenón, el hijo de Atreo" y además están otras ciudades como Pilos, Creta, Lacedemonia, están los



Arte minoico. Faistos, primer palacio. Jarra.



Arte minoico. Kumasa. Idolos.



El baile del pan-pan en el Monicó (Colección Herwabth Walden, Berlin).

hacia lo estático, hacia la serena disciplina, o la lírica riqueza de la inteligencia del alma.

Gino Severini ha realizado obras, las cuales trata con macizo dibujo y control del relieve, en un volumen firme y casi escultórico. "Retratos" y "naturalezas muertas", se cuentan dentro de estos cuadros. En las

decoraciones busca la identidad con la arquitectura.

*

Ha muerto Gino Severini. Un pintor y un hombre que luchó por sus convicciones artísticas, que como otros, o casi todos, evolucionó y se formó en aquellas

inquietudes pregonadas por la misma intensidad del mundo moderno. Y que también se saturó de ellas, y volvió a beber en las fuentes mismas de lo clásico.

Eduardo VERNAZZA

(Especial para EL DIA)



Infatigable bailarina.



Naturaleza muerta con pescado.



Analogías (1919).

El día 26 de febrero de 1966, falleció en el barrio parisiense de Montparnasse, el pintor italiano Gino Severini, a la edad de ochenta y tres años.

"**D**ESPRECIO de las formas de imitación, y glorificación de las formas de originalidad". Este concepto, entre otros, era el grito de los pintores "Futuristas", que tenían por creador, al menos pintor de todos ellos: Marinetti. Grandes artistas, que después siguieron sus trayectorias, maduras y conscientes, tales como Carrá, Boccioni y Severini, comenzaron con esta dinámica idea, avasallante y violenta, que como los "Fauves", ostentaban destemplados contra el arte, tanto de Rodin, como de Goya y Rembrandt!!! Indudablemente que la vida moderna hasta cristalizado en un tremendo impacto: "el dinamismo Universal, debe ser reproducido en pintura como sensación dinámica". Y todavía: "Necesidad de rechazar todos los tipos ya utilizados para expresar nuestra tormentosa vida de acero, de orgullo, de fiebre, y de velocidad".

Fue tal vez Boccioni quien más intensamente estuvo dentro de una pintura verdadera en esta última teoría. Severini, un pintor que dominaba totalmente la técnica y que era de fuerte textura, apoyó tales ideas, y las desarrolló luego. Pero en tal intención, no desmantela sus composiciones, y va cada vez haciendo más fuerte y consistente su pintura, sin aban-



Retrato de la Sra. S.

GINO SEVERINI

donar el simultaneísmo, atrapado en el concierto de una combinación vibrante, y que cursa en muchos aspectos, la desintegración de la figura en planos variados, siguiendo una geométrica coordinación, que mantiene sin embargo en un equilibrio plástico.

Si bien sustenta esta fórmula revolucionaria, no deja sin embargo el oficio. No improvisa en tal aspecto, y cuida muy mucho los materiales que emplea. De tal orden de cosas, no es incierto que De Chirico, haya tomado parte para su cuidada serie metafísica, de la cual renegó luego. Pero es indudable que algunos aspectos que hoy busca la escultura ultramoderna se esbozaron entonces con el "Futurismo" o mejor con sus teorías...

El movimiento abarcó también la literatura. En pintura sigue luego un geometrismo más ordenado, pero el incendio de estos artistas ya había cobrado el fuego necesario para introducir una forma que se atuviera a la agitación movible de la época. Al contrario que el "Cubismo", que entra a descifrar lo estático, a superponerlo en su estilización de motivo, siguiendo las directivas de Cézanne (?), la función del "Futurismo", queda en el latigazo fundamental de la electrizante captación de una fuga inalcanzable... Netamente italiana en su origen, la teoría fue mucho más lejos que lo que se realizara en pintura. Y los argumentos explicativos del movimiento, fueron "de amor al peligro, al hábito de la energía, y a la temeridad"... El ritmo vertiginoso de la máquina, del auto, incluso de calles concentradas en una red que el pintor trazaba para dar la sensación de continuidad y simultaneísmo de dicho movimiento conjunto, se advierte en los cuadros de Severini. Recordamos aquí, la intención de Barradas, cuando pintó algunas telas que sustentaban un concepto de experiencia futurista. Sobre todo una escena de un baile, que nos recuerda en pequeña escala; decimos intención, al "Baile del pan-pan en el Mónico" de Severini.

En algunos de sus cuadros, el pintor italiano, no sólo retoma la figura y la resuelve de acuerdo con los planos en los cuales vierte la médula del movimiento, sino que ubica el puntillismo, para lograr una versión total del vibrante interior. Este, al contrario del cuadro anterior, varía la secuencia con yuxtaposiciones, en lugar de la lisa y perfilada pintura, definidora de los espacios.

La fuga de las líneas que persiguen interpretar el movimiento, y más, buscar la sucesión de ellos a través de cambios en su sentido, adivinan la idea del pintor, en proyectar nuevos síntomas de actitudes que continúan el vértigo. En su obra "Infatigable bailarina", Severini ubica, no sólo dos grandes cabezas que ofrecen la objetiva toma realista del principio, sino que, aun cuando éstas alternan en la composición rítmica con los planos móviles de sus figuras, podemos observar una sucesión hacia la parte alta del cuadro en que otras figuras pequeñas y de cuerpo entero nos dan otros movimientos que corren en líneas perpendiculares hacia un mismo punto de apoyo. Si el cubismo encuentra la solución de la superposición de planos para convenir en una estructura estática, el futurismo apela a una descomposición, ordenada todavía en Severini, para interpretar la nueva versión de una vida de posguerra, en la cual entran elementos distintos y completamente análogos hasta entonces. Ciertamente que descubre en ellos nuevas posibilidades, nuevos rumbos hacia una amplitud devoradora de esas mismas posibilidades. Trampa que terminaría con la dinastía, que como una ráfaga alteró el estatismo que volvería luego a ser en parte poético y místico casi. Con Chagall y Denis. Uno con la poesía de un colorido rico, el otro, con la poesía casi clásica del simbolismo. No es el "modo" lo que está por sobre todo, de lo contrario la tesis sustentada por los "Futuristas", y más aún por Severini, no tendría valor total, aun cuando marcara una etapa. El mismo nos lo recuerda en su libro "Tratado de las artes plásticas", en la página que dedica a "El Modernismo y el Arte", "Digámoslo francamente, lo que confiere a las obras de extrema vanguardia, a las tentativas más audaces de estos últimos tiempos, toda la autenticidad de la obra de Arte, no es en absoluto el "procedimiento", como ingenuamente creen muchos artistas, ni tampoco la primacía de los ángulos agudos y de las formas cúbicas, o la frutera que no se logra, sino en cambio, aquellos elementos cualitativos y humanos, que no pertenecen a tal o cual época, pero que son de siempre. Si no contuviesen estos elementos, el hecho de ser cubista o futurista no le daría por sí, autenticidad de obra de arte".

*

De sus datos biográficos extractamos que Gino Severini nació en 1883 en Cortona. En 1901 conoce

a sus compañeros de cruzada que deberían ser los promotores de esta Escuela Futurista. En 1906, viaja a París, sintiendo por la obra de Seurat gran admiración (no olvidemos que en algunos de sus cuadros trató el "puntillismo", alternando con el concepto futurista). Juntos con Braqué, Valadón, Utrillo y Dufy, trabaja en un taller, y pinta cuadros importantes. Luego se encontrará con Picasso en Montmartre en 1909. Se casa con la hija del poeta Paul Fort. Es en 1910 que firma el manifiesto que mencionamos al principio de esta nota, haciendo en el año 1911 de intermediario en el encuentro del grupo de artistas que serán Boccioni, Carrá y Rusollo, con Picasso, Braque, Juan Gris y Apollinaire. Toma parte en la 1ª Exposición Futurista en la Galería Bernheim. Se considera como la obra maestra del futurismo, su cuadro "Danza del Pan Pan", "Más tarde, Severini sentirá la necesidad de poner frente al individualismo desenfrenado de un Picasso, un arte liberado de la tiranía de la personalidad, y sus experiencias en este sentido, se acercan a las de La Fresnaye, Leger, Juan Gris, Metzinger y Gleizes". Con Juan Gris y Rosemberg se une al grupo *Effort Moderne*. Sus estudios de la "sección de oro" lo elevan del cubismo al clasicismo. En 1922 pinta una serie de frescos para el castillo de Montegufomi, en las cercanías de Florencia, y coloca en ellos las máscaras de la Comedia italiana, motivo que reitera en sus telas. Desde ese momento aborda la pintura mural. Decora en Suiza varias



Coronación de la Virgen (detalle) fresco en la Iglesia de N. S. de Valentin, Lausana.

iglesias con frescos y mosaicos, en Semsaes, en La Roche en Friburgo y Lausana. Crea mosaicos para Italia y Francia. Ha publicado notables obras en italiano y en francés y también un volumen de sus memorias. (S. L. Pintura Moderna, Lexicon Kapelus).

*

En su obra "Bulevar", se recortan los colores con una restallante riqueza. Anaranjados y azules predominan, junto a verdes y blancos, a través de un movido conjunto de figuras. De aquellos "Bulevares" pintados por los impresionistas, a éste, existe un abismo. La toma de la naturaleza en su misma esencia ha dado paso a una experimentación o mejor, especulación mental de formas y de sentir. Se ha motorizado ya la vida. Las máquinas giran sus potentes ruedas. El torbellino parece llevar a la gente, y la integra totalmente a un laberinto. De tal confusión, establecen un orden dinámico Severini y los suyos. La armonía deja de ser severa, para adquirir la cambiante multiplicidad de una rítmica veloz y aparentemente dislocada. Toda la Historia del Arte moderno va precedida de movimientos contradictorios. Si bien algunos se surten de conquistas logradas por otros, la verdad es que así como la vida ha saltado barreras sin orientación de estabilidad, el arte ha superado obstáculos que lo limitaban, para interpretar precisamente ese fenómeno. Aún así, el efecto de la era moderna sufre por etapas los lineamientos y la revisión, en evasiones

LA MUERTE DE Mr. QUILL

A las doce de la noche del 31 de diciembre, cuando un millón de personas se apretaban en Times Square para recibir a 1966 con el grito de ¡Feliz Año Nuevo!, Mr. Quill puso el freno. Todos los trenes subterráneos, todos los buses quedaron congelados. La huelga que paralizó así un conjunto urbano de quince millones de habitantes fue declarada por mister Quill pasando por encima de una orden de la corte de justicia. Dijo Mr. Quill: "Pueden caer muertos los jueces con sus togas negras, pero la huelga no se suspende". A los pocos días, por orden de la corte, Mr. Quill pasó a la cárcel. "Me pudriré en la cárcel — dijo — pero no suspendo la huelga". Dos horas más tarde, Mr. Quill cayó herido de un ataque al corazón. De la cárcel lo llevaron al hospital. Desde el hospital, Mr. Quill siguió mandando por teléfono, a tiempo que su antigua secretaria — hoy Mrs. Quill — a voz herida proclamaba en la tribuna ante diez mil trabajadores: "Continuamos la huelga, porque lo que es bueno para el sindicato de los obreros de transportes de Nueva York, es bueno para todos los obreros de transportes en los Estados Unidos". Terminó la huelga. Mr. Quill salió del hospital y regresó a su espléndido apartamento de la calle 72. Los obreros le pagan un salario de 27.500 dólares al año. Y reanudó su trabajo, con estas palabras que pronunció dos horas antes de que le sobreviniera el nuevo ataque del corazón que lo sacó de este mundo: "Mandaré en el sindicato por veinte años más".

*

El sindicato de transportes de Nueva York, y la ciudad misma, han perdido una de las figuras más singulares que jamás haya conocido la historia de estas luchas. Los adictos a la televisión, a su turno, han visto salir de la escena a uno de los actores más

estupendos. Mr. Quill hubiera podido contratarse para el cine con un salario de 55.000 dólares: el doble de lo que le producía el ser presidente del sindicato de Nueva York. Bajo de su cuerpo, cuadrado y duro, calvo, con anteojos de aros negros y ojos de azul eléctrico, usaba un bastón negro, de espigas, que más que bastón era un garrote. Cuando Mr. Quill atacaba en los debates lo hacía en frases breves y sólidas, del tamaño y velocidad de una pedrada. Cada adjetivo que le disparaba al alcalde de Nueva York — lo llamó "burro" —, o al gobernador del Estado, al director del "New York Times", o — últimamente — al presidente Johnson, contenía la mayor suma de irrespeto y atrevimiento posibles. Si en vez de mandar a sus 33.000 trabajadores, este tozudo irlandés se hubiera colocado a la cabeza de los quince millones de neoyorquinos, los 33.000 trabajadores habrían quedado aplastados contra el suelo como una calcomanía. La historia de los 28 días que van de la proclamación de la huelga de transportes en Nueva York a la muerte de Mr. Quill, forman el manual o compendio más notable de las luchas obreras en esta república burguesa.

Si Mr. Quill sugiere en Rusia la semana de 32 horas de trabajo, antes de que haya terminado la frase lo han puesto contra el muro. Sin embargo, hubo una ocasión, hace treinta y cinco años, en que mister Quill anduvo como compañero de ruta con los comunistas. Los admitía en su tertulia, los cortejaba. Se le tildó de comunista, y respondió: "Más vale que una rata me diga rojo, y no que un rojo me diga rata". Naturalmente, al llegar el momento oportuno, poco después, decretó que ningún comunista podría ocupar ningún puesto directivo en los sindicatos. De una plumada colocó en el asfalto a cinco vicepresidentes internacionales, a once miembros del comité ejecutivo

y a tres de los dirigentes que habían formado con él el sindicato. Fue la purga a la irlandesa.

*

Nació Mr. Quill en una aldea de Irlanda que tenía dos cosas comunes con la América Latina: el catolicismo y las papas. Su padre cultivaba la papa, que naturalmente nunca sabría de origen sudamericano. A los veintidós años, Quill llegó de inmigrante a Nueva York. Entró a la ciudad en el día preciso: el de San Patricio. Su primer trabajo fue en la estación del subterráneo de la calle 168. Trabajó con el pico y la pala. Un año después fue a Filadelfia, donde vivía un hermano, y vendió estampitas de la Virgen y los Santos. No en vano porque ahora le han hecho el funeral en San Patricio. Con San Patricio llegó, y de San Patricio se va. Pero comparando lo de Nueva York con lo de Filadelfia, tornó a Nueva York. Había sentido una atracción irresistible que lo llevaba al subterráneo. Volvió a trabajar, como vendedor de boletos en las estaciones, y concibió su sindicato fabuloso para sacar a los obreros de una vida dura que les obligaba a trabajar hasta doce horas al día y siete días a la semana, ganando, como él ganaba, 35 centavos por hora. En un café cerca de Columbus Circle, con seis compañeros, planearon el sindicato, que clandestinamente, a la irlandesa, — fue creciendo, hasta destaparse un día, bajo el garrote de Mr. Quill, para llegar en 1966 a desafiar a todos los poderes constituidos. Mr. Quill usó profusamente en sus querellas palabras "que hacen quemar la pintura de las paredes". Y practicó la teoría de que hay que pedir un cerdo entero para asegurarse una tajadita de tocino (ALA).

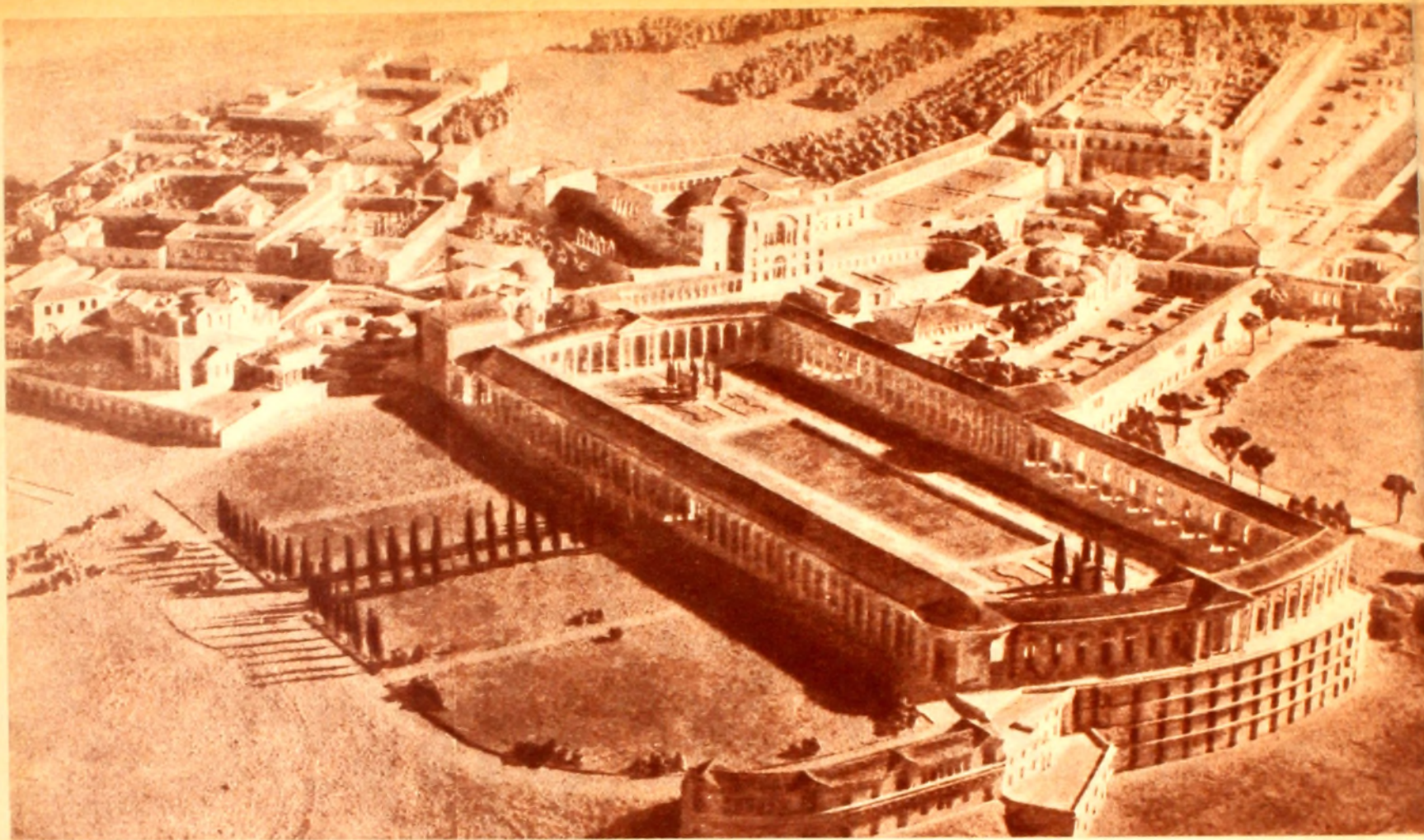
Nueva York.

Germán ARCINIEGAS

(Exclusivo para EL DIA)



ILUSTRACION DE VERNAZZA



Zona central de la Villa Adriana. Reconstrucción del Arquitecto Gismondi.

TIVOLI Y SUS VILLAS

A 31 kilómetros al nordeste de Roma nos encontramos con Tivoli, donde el arte de la fontanería tanto tuvo que hacer. Si pensamos en su origen, debemos remontarnos a más de tres decenas de siglos. Fue Tivoli la antigua *Tibur*, que fundaron los Sículos quinientos años antes que Roma misma, y debe recordarse que ésta, cuando advino Cristo, ya contaba con 753 años, según los historiadores más precisos y Plutarco confirman. No fueron siglos inútiles, sin jugosos cuentos de verdad. Tivoli fue amada — y sigue siéndolo — por aquellos de espíritu sensible. Los romanos la convirtieron en sitio de recreo más o menos confesable. Y no dejaron de levantar sus villas en la milagrosa región que Goethe estimaba como "una cima de las cosas terrestres", ni un Adriano, ni un Catulo, ni un Mecenas, ni un Salustio, ni un Horacio, ni un Propertio. Unos gozaron allí la libertad entera, demasiado entera; otros, como Zenobia, la reina de Palmira, sólo sufrieron allí, en triste cautiverio. Como Zenobia y como el desdichado Rey de Numidia, Sifax, vencido por Masinisa. Fue breve pero profundo el dolor de Sifax. Murió a poco de llegar a su prisión romana. Tenía motivos: Masinisa se apoderó de sus riquezas, y de Sofonisba, su mujer, y ella se privó voluntariamente de la vida. Otros, que no tuvieron coronas ni fortuna como para poder adquirir una villa en Tivoli, la disfrutaron reconociéndola en paseos memorables. Por ejemplo, Chateaubriand. Sin embargo, hay que apresurarse a decir que hablar de Tivoli es hablar de fuentes, de cascadas, de encinas, de cipreses, de olivos, de olmos, de una vegetación lujuriante. Hablar de Tivoli, en fin, es hablar de bellos jardines con pabellones, con grutas artificiales, con construcciones decoradas hermosamente. Ruinas en gran parte, hoy. Juvenal, el impagable satírico, la recuerda: "¿Quién teme, o temió nunca la ruina / en la helada Preneste o en Volsena, / que en selvosas gargantas se reclina, / o en gubia tosca, en Tibur montuosa? / Mas nosotros expuestos a mil males / vivimos sin temor una ruinosa / ciudad, que con puntales / frágiles en gran parte se sostiene."

Una de las villas más famosas es la conocida por Villa del Este, construida en 1550 por Pirro Ligorio. En ella el divino Ariosto escribió nada menos que su *Orlando Furioso*. Sigue hoy cantando su famosa Fuente del Organo. Y Chateaubriand, que hemos nombrado, nos recuerda que los dos más grandes poetas de su tiempo — ambos italianos —, es decir, Ariosto y Tasso, cantaron la casa de Ferrara. "Ariosto e Hipólito de Este — dijo — han dejado en los valles de

Tivoli un recuerdo no menos encantador que el de Horacio y Mecenas".

Porque uno ve aquí en verdad, cosas que "no ve". Como de Brosses, que había llegado un día al lugar, preguntamos: "¿No véis, un poco más allá del *Soracte*, al dios de los bosques, de vuelta de Arcadia, correr con sus pies de cabra para llegar a su albergue, cerca de la casa de campo de Horacio?" De esta casa de Horacio, que Mecenas le había regalado, nos habla Suetonio también, recordando el amor que le tenían al poeta Mecenas y Augusto, y sus propias caprichosas e inconfesables aficiones del amor... "Permanecía la mayor parte del tiempo en su retiro del Tíber, vecino al territorio de los sabinos, y todavía en nuestros días se enseña su casa cerca del bosquecillo del Tíber".

Por otra parte Goethe escribe desde Roma el 16 de junio de 1787: "Estos últimos días he estado en Tivoli y he visto uno de los más hermosos espectáculos de la Naturaleza. Las cascadas que allí hay, con las ruinas y todo el conjunto del paisaje, están entre aquellas cosas cuyo conocimiento nos enriquece en lo más profundo de nuestro ser". Y nuestro Mariano de Vedia, en *Vagando*, anota por su cuenta que la Villa de Este es la villa de los príncipes, de los artistas, de los románticos, de los fatigados, de los misteriosos, de los amantes. Olvidó decir que era la villa de los enfermos de no poder quedarse para siempre en ella. Contemplando los cipreses pensó que eran "los mismos que inspiraron a Liszt"; y escribe: "Allí estuvo la reina Carolina, esposa divorciada de Jorge IV de Inglaterra. Napoleón fue un día huésped de la Villa de Este. El gran novelista Jorge Moore aspiró sus perfumes. El famoso físico Volta descansó en sus avenidas". Agregó luego, todavía: "Es el corazón de la Sabina". Suponemos que debió de referirse a la desdichada emperatriz Sabina Julia, a quien su esposo, Adriano, obligó a suicidarse, por desinteligencia conyugal, poco antes de morir él.

Otra bella zona cercana está cubierta por ruinas de construcciones que conforman lo que fue la Villa Adriana. Hemos de recordar que Adriano trazó los planos. Alrededor de quince kilómetros fueron cubiertos por jardines, espléndidos juegos de agua, termas y múltiples construcciones que reproducían los mejores monumentos y edificios griegos y egipcios que el emperador había admirado en sus viajes: una Academia, un Liceo, un Pritaneo, una corrupta Canope, un Poecilo... Y no dejó de levantar otros que respondían a los templos de Serapis y Antinoo, a lugares

de placer de Alejandria, y de los valles de Tempe (aquellos dichos deliciosos de la Tesalia) y del Tártaro...

Chateaubriand recordaba haber visto en Inglaterra la repetición de lo que llamaba "fantasía imperial", refiriéndose al valle de Tempe. "Al extremo de un pequeño bosque de olmos y de encinas — describe entusiasmado en los predios de la Villa Adriana — se descubren ruinas que se prolongan a lo largo del valle de Tempe, dobles y triples pórticos que sostenían muchas de las azoteas de Adriano. El valle continúa extendiéndose hasta perderse de vista hacia el Mediodía; el fondo está plantado de rosales, de olivos y de cipreses. La colina occidental del valle figura la cadena del Olimpo, y está adornada con el conjunto del palacio y de la biblioteca, los templos de Hércules y Júpiter, y las largas arcadas que sostenían todos los edificios. Otra colina paralela, pero menos alta, cerca el valle hacia el Oriente, y detrás de ella se levantan en anfiteatro las montañas de Tivoli".

Debemos recordar que Bramante, atraído por los monumentos antiguos, también se llegó aquí y midió todas las ruinas de Tivoli y particularmente de la Villa Adriana, labor que le resultó de mucho provecho artístico.

¿Qué otra cosa podemos hacer sino seguir las indelebles huellas de tanto personaje y enriquecer el alma con nobles especulaciones? Naturalmente Tivoli tiene, fuera de toda esta soledad poblada de ilustres fantasmas, el hervidero de su mundo presente. Lo baladí, lo rutinario, todo aquello que nos sorprende y se nos hace imprescindible — al menos un minuto fugaz de cada día —, es cosa también de Tivoli. Pero es cosa fugaz, repetimos. Porque la historia de ayer y el paisaje de siempre no dejan a nadie distraerse demasiado. Uno siente aquí que el alma se hace aún más leve y tiende a remontarse. En una de estas terrazas de Tivoli, con el riente valle allá abajo, y el abajeo de la ciudad a la espalda, hay que reconciliarse con la vida, a pesar de muchas cosas. Tal vez esto sea una constante en Italia. Palabras que debemos repetir a cada paso por este mapa muchas veces increíble.

Julio IMBERT

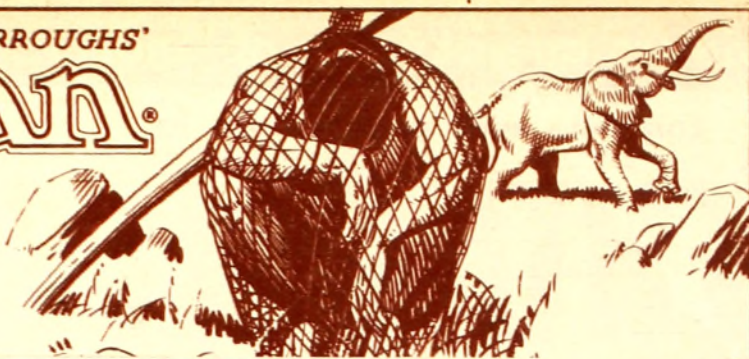
(Especial para EL DIA)

(1) Entiéndase Teverone, afluente del Tíber.

(2) Se sabe que Suetonio nació en el siglo I de la era cristiana y murió en el II. Horacio vivió desde el 65 al 8 antes de Cristo.

EDGAR RICE BURROUGHS' Tarzan.

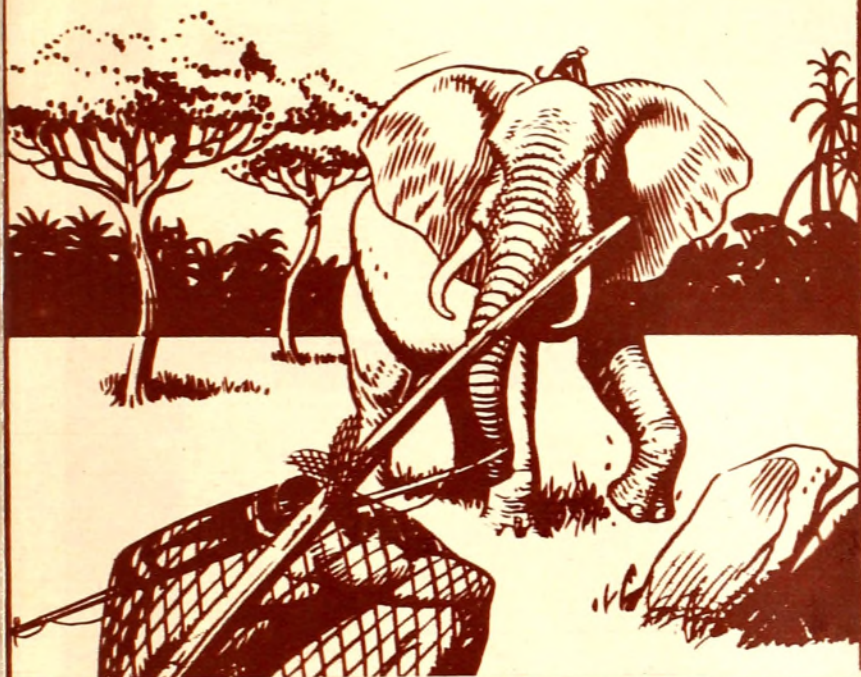
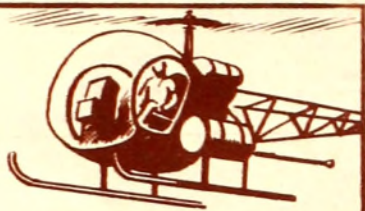
LUEGO DE LA TORTURA PROVOCADA POR LA FIEBRE TARZAN ENTRA EN UN RELAJAMIENTO TOTAL DEBIDO A LA INOCULACION DEL DR. BANE.



TANTOR Y NKIMA, ABAJO, AMENAZAN AL "ENDIABLADO PAJARO" QUE QUERIA "HERIR" A TARZAN.



FRUSTRADAS SUS INTENCIONES NKIMA Y TANTOR SE VUELVEN HACIA LA FIGURA INERTE DE TARZAN.



¡OH! LO QUE TEMIA!

TENDRE QUE ESPANTAR A ESE PAQUIDERMO.



¡QUE EXTRAÑO! NO ABANDONA A TARZAN A PESAR DE MI ATAQUE!



ES QUE EL ELEFANTE Y EL MONO QUIEREN PROTEGERLO DE LOS NATIVOS!



CON LA VACUNA... Y LA PROTECCION DE ESOS DOS...



¡SUPONGO QUE PUEDO VOLVER TRANQUILLO!

1786

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

MONTEVIDEO

CIUDAD VIEJA

25 de MAYO 389

CENTRO

RIO BRANCO 1212
Avda. 18 de JULIO y
YAGUARON

CORDON

Avda. 18 de JULIO 2022
bis (Ag. Petraglia)

PUNTA CARRETAS

BOLIVAR DEL PINO 810
esq. 21 de SETIEMBRE

PARQUE RODO

CONSTITUYENTE 2007

POCITOS

JUAN B. BLANCO 914

MALVIN

ORINCO 5048 y

MICHIGAN

PUNTA GORDA

Av. Gral. PAZ 1421

UNION

Av. 8 de OCTUBRE 4062
Av. 8 de OCTUBRE esq.
ABREU (Kiosco Unión)
Av. 8 de OCTUBRE esq.
PIRINEOS (Kiosco Maroñas)

GOES

Avda. Gral. FLORES 2942

ITUZAINGO

Avda. Gral. Flores 4996

PIEDRAS BLANCAS

Cuch. GRANDE y

T. RINALDI

ARROYO SECO

Av. AGRACIADA 2612 bis

PASO MOLINO

Avda. AGRACIADA 4109

AGUADA

SIERRA 1906 (Agencia Progreso)

REDUCTO

GUADALUPE 1490

RIVERA

Avda. RIVERA 2621

CERRO

Avda. CARLOS M. RAMIREZ 1686 esq. GRECIA

SAYAGO

Av. SAYAGO esq. ARIEL
(Kiosco Sayago)

COLON

Av. GARZON 1911 frente

Pza. Vidiella (Florería)

EN EL INTERIOR

CANELONES

TREINTA Y TRES esq.

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 LAVALLERIA

(Kiosco LUISITO)

Plaza Estación FERROCARRIL

(Kiosco LUISITO)

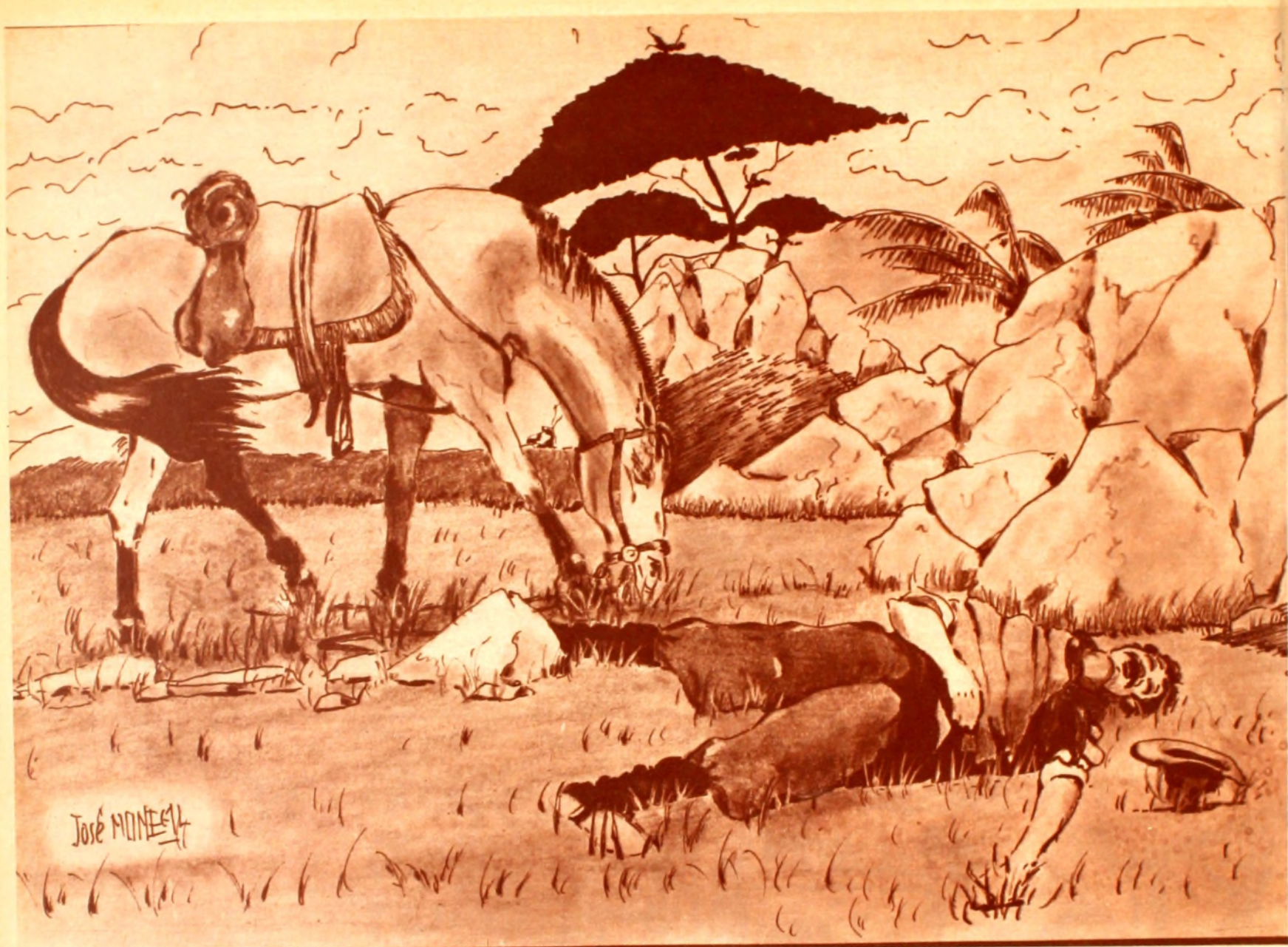
PANDO

Gral. ARTIGAS 895

PARQUE DEL PLATA

CALLE 2 esq. H

AGENCIA NOTICIOSA "EL DIA" EN PAYSANDU - SALTO - RIVERA - PUNTA DEL ESTE



ULTIMO CAPITULO DE UN DESTINO

CASI a mediodía llegó al rancho. Llevaba sobre él tres leguas de camino, un sol que hacía vibrar las lejanías, y la noche cumplida, larga y febril: caña y baraja; las manos del tallador, venosas y velludas, que los tres velones daban extraño color y sombra; voces agrias, hipos, a veces una risa crispante; los hombres — al fin espectros — esfumados en la bruma de los cigarros; el mate que rondaba, cebado por un negro siniestro... Todo eso, en angustiosas visiones y sensaciones, gravitaba sobre su espíritu, torturándolo.

Regresaba de una tropeada y en la pulpería le vaciaron el cinto. Ahora iba llegando a su casa doblado bajo la fatalidad, vencida la carne, oprimido el corazón, nublado el cerebro.

El cordial saludo de los perros, que en su alegría ruidosa asustaron al caballo, puso otro motivo más para sacudir la ira sombría que cargaba. Y su mujer y su hijita aparecieron, y gritaron y lo abrazaron...

Lo que sucedió casi en seguida fue algo tan espantoso como inexplicable. Buscar la entraña de aquel drama que se dio sería igual que bucear en la llamada de un incendio en procura de una aguja.

Cuando la mujer, desesperada ante la realidad de los días que le esperaban inició el airado reproche, él, impulsado por una fuerza salvaje, descontrolado y ciego, clavó el puñal en el pecho de ella.

La vio desplomarse, sintió en los suyos sus ojos lanzándole una mirada fija en la que había un profundo asombro, miró la explosión de la sangre, oyó el terrible grito de su hija que cayó sobre la madre y se abrazó a ella, mpurpurándose.

Allí estuvo, en tanto pasaba el tiempo, extraviado el mirar. Se aflojaron sus brazos, se abrió su mano diestra cayendo el arma a sus pies. Luego giró el cuerpo y lentamente salió al campo. Instintivamente montó a caballo y picó espuelas. En un trote largo pasó la portera, que había quedado abierta...

Ni el sonar de la coscoja, ni el grito de los teros, pasaron por sus oídos. Ni la brasa del sol sintió en su carne. Siguió recto sobre el recado, abiertos los ojos que nada veían.

Por él cruzaron dos paisanos abriendo sus *guén dia* que no contestó.

El caballo seguía siempre; cargaba un hombre y ese hombre necesitaba ir, ir... hasta que su trote se hizo monótono, espumó su boca, goteó su piel.

Llegó el atardecer. En la sierra, adelante, comenzó a chispear el sol, ya casi sobre ella. Y cuando el astro, al irse del todo, recortó el áspero pico del Cerro Colorado, un soplo levisimo y fresco hizo ondear la crin del bayo. Pero el hombre seguía ajeno a todo esto. Iba metido en sí mismo, en un río de sangre, en un grito, en dos ojos desorbitados que lo seguían mirando.

Se hizo la noche.

A veces el bayo se ponía al paso, casi se detenía. Entonces las piernas se apretaban y el trote se reanudaba.

La luna salió tras él, inmensa. El aire se hizo tenuemente luminoso, las sombras de jinete y bestia rasaron el sendero delante de ellos. A veces sonaba algo que era una voz, o un quejido, o una risa salidos como de otro mundo.

Y el bayo seguía.

La luna estuvo sobre él, a plomo, luego empezó a descender hacia la masa oscura de los cerros. El paisaje, con aquel viajero solitario en su centro y las masas desvahidas que lo ceñían en un halo espectral, se tornó fantasmagórico, sobrecogedor. Y el hombre continuaba el mismo rumbo, empapado en la sangre que había hecho correr, sumido en el grito terrible de su hija, aplastado bajo el horrendo peso sin peso

de un mirar. Y las horas pasaban cumpliendo su curso inmutable...

La negrura fue impenetrable hasta que una nueva aurora del tiempo hizo aparecer levemente las curvas de la tierra y allá en la sierra — ya cercana — se fueron llenando de plata, primero, y de oro después, las crestas de las estribaciones. Cuando el sol hizo vibrar el rocío sobre los pastos, el hombre — más bien dicho el caballo del hombre — entraba en la quebrada por un sendero perdido.

Y al fin, vencida la carne, el jinete se desplomó. Cayó junto a unas piedras enormes. Pero no sintió la dureza del golpe sobre el suelo erizado. Quedó boca arriba. El bayo detuvo su tremendo andar, cansado y sediento.

Pero el sueño no veló los ojos del hombre ni la sed torturó su boca. Quedó allí donde cayera, inmóvil insensible; pero vivo.

Los pájaros volaron, se posaron en la espesura sobre él, y cantaron. Los mangangás sonaron su cuerda grave, las avispas de un camoati cercano siguieron su armonioso trabajo, las moscas, unas moscas grandes y verdes, posaron sobre el rostro, sobre las manos. Una lagartija, que refulgía como esmeralda, cruzó por uno de los brazos, los aperceases se acercaron, lo olfatearon, primero temerosos, luego confiados. La mañana al fin irradió por todos los ámbitos su triunfal concierto. Pero el hombre, aún vivo, seguía inmóvil. Y siguió inmóvil hasta que empezó a atardecer, hora en la que, sin el menor, estremecimiento, murió.

El bayo, lentamente, fue saliendo de la quebrada, enderezó a la querencia, en tanto los cuervos empezaron a dibujar sus círculos, arriba, sobre el caído.

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)

(Ilustración del autor)