

# LA VUELTA DE LOS DIAS LA VUELTA DE LOS DIAS LA VUELTA DE LOS DIAS LA VUELTA DE LOS DIAS

## LA(S) REVOLUCION(ES) FRANCESA(S)

Francois Furet entrevistado por Mona Ozouf,  
Jacques Julliard y Jean Daniel

**F**rancois Furet se ocupa en sus dos últimos libros, *Marx et la Révolution Française (Flammation)* y *La gauche et la Révolution au milieu du XIXe siècle (Hachette)*, de la filiación entre la democracia y el despotismo en la Revolución Francesa. Un problema que no es ajeno a nuestro siglo de revoluciones interminables ni, desde luego, a la historia de nuestro país. La revolución mexicana, como la francesa, no es una sino varias revoluciones, a menudo contradictorias y que no es posible entender más allá de sus vínculos con el antiguo y el nuevo régimen. La meditación de Furet gira en torno de una pregunta que los mexicanos nos hemos hecho sin resolverla: ¿Está terminada la revolución? Una pregunta cuya contraparte (véanse, en este mismo número de Vuelta, los artículos de Jean Meyer y Octavio Paz) tampoco hemos respondido: ¿Dónde comienza la revolución?"

**Vuelta:** ¿Qué es lo que le sigue asombrando de la Revolución Francesa, después de 35 años de estudiarla?

**Francois Furet:** Me asombra lo mismo que, desde hace dos siglos, asombra a la mayor parte de los observadores de este acontecimiento: su carácter polimorfo. Esta revolución, a la que estamos acostumbrados a llamar

la Revolución (como si se tratara de un fenómeno único, homogéneo, comprensible como un todo), presenta en realidad formas extrañamente múltiples y hasta contradictorias. Designamos con un mismo nombre a un acontecimiento que comprende una monarquía constitucional, una República parlamentaria, un Imperio napoleónico.

**V.** —En su libro *Penser la Révolution Française* usted escribió que la Revolución Francesa estaba terminada. ¿Lo está realmente?

**F.F.** —Cuando escribí que "la Revolución está terminada" quería expresar un deseo y una constante: un deseo, porque me parece que la Revolución no tiene ya gran cosa que ganar siendo asediada por pasiones políticas. Al hablar de una constante quiero decir que, en la política francesa, la Revolución ha dejado de implicar una apuesta política absolutamente clara entre la izquierda y la derecha. Desde 1945, la derecha ha dejado de caracterizarse por la hostilidad a la Revolución Francesa. La manifestó por última vez en Vichy, y al precio, además, de la derrota nacional y la ocupación del territorio por los alemanes. No veo qué pueda separar, en relación con el legado de 1789, a la izquierda y la derecha después de 1945.

Pero es cierto que sigue habiendo una discusión importante, ya no sobre 1789 sino sobre 1793. Por un lado están los comunistas, que han hecho de 1793 una especie de patrimonio especialmente venerado; por el otro, todos los demás. Y en esa misma medida, la discusión sobre 1793 no opone solamente a la izquierda y a la derecha, sino también a la izquierda consigo misma.

**V.** —¿En eso reside, para usted, la actualidad de Quinet?

**F.F.** —Quinet es actual precisamente por lo que tiene de intemporal. Plantea una pregunta filosófica y analítica profunda: ¿cuál es el vínculo secreto que liga en Francia al fenómeno revolucionario con la instauración de un despotismo de Estado? Quinet es un hombre que, en diciembre de 1851, acaba de volver a vivir la Revolución, ya que, de alguna manera, en 1848 los franceses hicieron otra vez la Revolución Francesa. Sobre esta repetición escribió Marx una frase que sigue divirtiéndome: "Los franceses repiten siempre la misma historia: la primera vez como tragedia, la segunda como una farsa". Ahora bien: Quinet se encontraba en el final de la farsa y se hacía la misma pregunta que Tocqueville, exactamente en la misma época: ¿por qué la revolución democrática es portadora, a la vez, de

una potencialidad despótica y de una potencialidad libertaria o liberal? Es una pregunta que en el siglo XX fue prácticamente escamoteada, por la influencia del marxismo-leninismo, y que al terminar el siglo reaparece con mucha fuerza, precisamente porque la visión marxista de la democracia ha sido desconstruida enteramente a partir del naufragio de la experiencia soviética.

V. —¿No le parece que la impugnación de la Revolución Francesa en la derecha se ha reactivado en los últimos años, probablemente a causa de la experiencia socialista, como lo muestra el debate que se armó en torno del genocidio de Vendée?

F.F. —Sí, pero se trata de polémicas no sobre 1789 sino sobre 1793, en torno al problema del Terror, al número de víctimas, a la necesidad o no de la represión. Además, en la campaña orquestada por la derecha hay algo excesivo: a mi modo de ver, el término "genocidio" está completamente fuera de lugar. El genocidio turco y el de Hitler se cometieron en nombre de una ideología nacionalista y particularista, mientras que la Revolución Francesa se hizo en nombre del universalismo democrático; la guerra de Vendée se parece más a una guerra civil que al genocidio.

Pero en algo no se equivocó la campaña de la derecha, porque esta cuestión fue completamente borrada por la historiografía republicana. Para los republicanos del siglo XIX y los jacobinos del XX es difícil comprender que una parte del pueblo se rebeló contra la revolución, a la que se considera, por definición, emancipadora del pueblo. Hay por lo tanto aquí un problema resucitado por la discusión sobre Vendée; y no me parece mal que resucite, siempre que no se lo trate en términos tan estrechamente polémicos. No hacemos más inteligible el fenómeno al hablar de genocidio y comparar a la revolución con el poder totalitario. Estoy totalmente en contra de cualquier anacronismo de esa naturaleza.

V. —¿Diría usted que la credibilidad de la izquierda se ha resentido, lo mismo hoy que en la época de Quinnet, por no denunciar el Terror?

F.F. —Es cierto que los republicanos del siglo XIX, de La Fayette a Jules Ferry, pasando por Hugo, Miche-

let, George Sand, vivieron con la obsesión de que los atentados a la libertad y la práctica ciega de la represión, que caracterizaron al Terror, no deshonrarán para siempre la idea de la República en la vida política francesa, y por supuesto que tenían razón. La República no hubiera tenido tantas dificultades para instalarse en Francia en el siglo XIX si no hubiera estado ligada, genéticamente y desde su nacimiento, para decirlo así, con el ejercicio del Terror, lo que le daba a la derecha argumentos de mucho peso para rechazarla. Pero creo que todo eso se ha olvidado en el siglo XX y que, en ese sentido, los republicanos del siglo XIX trabajaron



muy bien: después de 1880, la República se reveló en Francia como un sistema suficientemente viable y con el consenso necesario para dejar de estar ligada a 1793.

V. —Sí, pero ¿no debemos replantearnos el problema después del terror hitleriano y el staliniano, que cambian retrospectivamente nuestra visión de 1793? El Terror de 1793-1794 no es únicamente un episodio que costó miles y quizá decenas de miles de vidas. ¿No podría decirse que es el inicio de una forma política moderna?

F.F. —Algo muy importante ha ocurrido en el siglo XX en la política y en la democracia francesas: el relevo del

jacobinismo por el comunismo. Es un fenómeno absolutamente central, que se produce muy claramente hacia 1920.

Según algunos textos de 1920, la Revolución Rusa es perfectamente comparable a la Revolución Francesa de 1793: la intervención extranjera, el Comité de Salud Pública, el Terror, la economía dirigida, etc. Durante cincuenta años se ha escrito una historia de la Revolución Francesa con el ejemplo soviético como modelo explicativo de lo que había sucedido. Pero no es "toda la izquierda francesa" la que ha sufrido esta confusión: es la izquierda comunista. La izquierda socialista francesa no ha hecho nunca la apología de la experiencia soviética, incluso cuando se ha visto intimidada por el modelo comunista, lo que no ha dejado de ocurrirle.

V. —El tema de la Revolución como un bloque es, sin embargo, un tema de la izquierda...

F.F. —Es cierto: hay una parte de la izquierda que se ha cuidado siempre de criticar aunque sea una parte de la Revolución Francesa, por temor a darle armas a la derecha. Este sentimiento es muy fuerte en el comienzo de la III República; corresponde a Clemenceau en el plano político, a Aulard en el historiográfico, y los comunistas han sabido siempre sacar el partido diciendo: el primero que critique a la Revolución Francesa, así sea mínimamente, se coloca en la posición del adversario.

Pero en esa época hasta la izquierda jacobina trata la historia del terror sólo defensivamente: por ejemplo, en el caso de Louis Blanc. Ha sido necesario esperar al siglo XX para verla hacer la apología del Terror. Ha sido necesaria una historiografía, a la que no llamaré "marxista" —volveré sobre esto más tarde— sino más bien leninista, que hiciera una especie de apología global de la violencia revolucionaria, porque al justificar el Terror se podía justificar lo que pasaba en la Unión Soviética. Un ejemplo típico de esta asimilación: el texto comunista titulado "El castigo de los traidores y los espías en la República Francesa", de Jean Bruhat; está fechado en 1937, en el momento de los procesos de Moscú.

V. —Pero ¿puede hacerse una revolución sin violencia?

## GIACOMETTI SIN FIN

por Pierre Schneider

Alberto Giacometti dedicó los treinta últimos años de su vida a una sola tarea: copiar lo que veía. Es decir: dejar en la obra cierto carácter de semejanza con el modelo para que, aunque pertenezcan a dos universos mutuamente extraños, obra y modelo parezcan emparentados. El "parecido" traza un puente entre el arte, producto de una interioridad, y la realidad exterior. Gracias a él, por

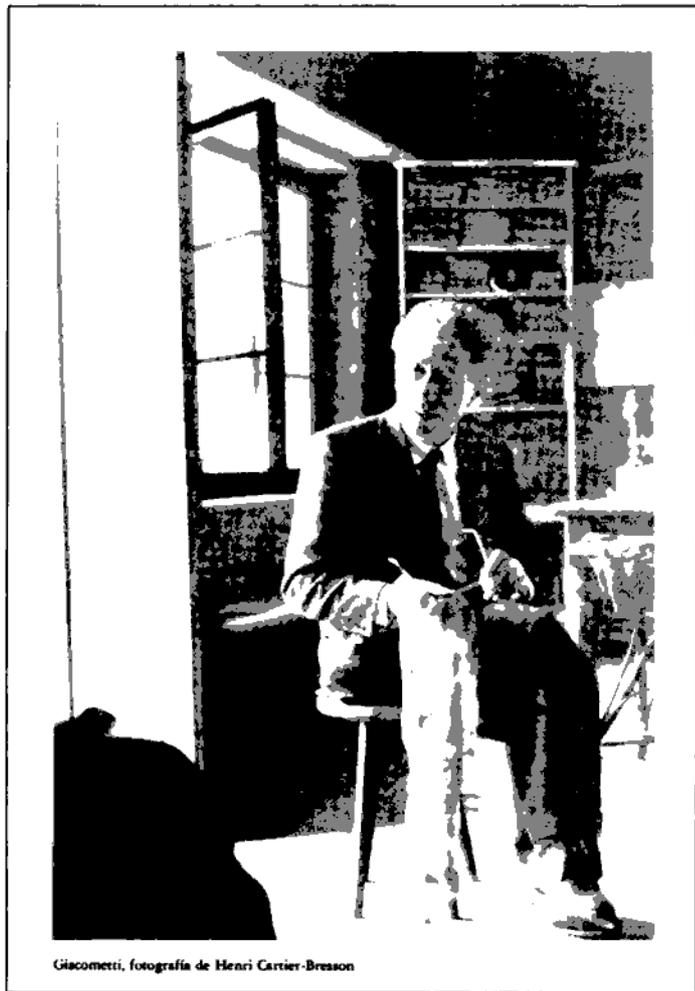
considerable que sea el abismo que los separa, se comunican, se responden, tienen algo en común.

Debía haber razones imperiosas para adoptar un proyecto tan limitado y apremiante en un tiempo en que el arte se permitía todas las libertades, en que todos los programas se volvían realizables, salvo precisamente éste; y Giacometti, artista moderno, que solía calificar ese proyecto de

"completamente absurdo", lo sabía bien.

Pero no siempre había sido así. Antes de su llegada a París, lograr el parecido había sido para Giacometti, literalmente, un juego de niños. Los rasgos de su padre, de su madre, de sus hermanos, cruzaban sin dificultad el abismo para venir a habitar la arcilla, la tela o el papel. En aquella época dichosa, el abismo no existía (existe sólo para quien cree que existe). Entre arte y realidad, ninguna ruptura; los signos y lo que designaban no estaban separados: personas en lugares diferentes, pero de la misma sangre. El parecido se hacía posible gracias a una consustancialidad que era la prueba, el indicio de aquél. Más tarde, reencontrar el parecido sería como resucitar los días dichosos, lejanos, en que las cosas y sus representaciones eran parte de la misma familia. Las únicas obras posteriores a 1925 en las cuales sobrevive un vestigio del estado edénico del arte son aquellas en las que Giacometti representa a su padre y a su madre, a quienes iba regularmente a visitar en Stampa, su valle natal.

A ese estado de cosas le había dado fin la modernidad al consignar el divorcio entre los signos y las cosas. Matisse dijo: "Yo no creo una mujer, sino pinto un cuadro". Lo que primero desaparece es el parecido, y en primer lugar el que ata el modelo humano a su efigie, y por encima de todo el rostro, foco de la diferencia entre los seres. Matisse sólo salvará los rostros volviendo a concebirlos como "máscaras", y se sabe que únicamente una máscara impidió al *Objeto invisible* quedar acéfalo. Cuando trabajaba en el retrato de Gertrude Stein, Picasso chocó con la imposibilidad de pintar su rostro, que finalmente substituyó por una máscara. Ese día terminó la inocencia del arte. Pero Giovanni Giacometti no se enteró de aquel desastre: el padre transmitió al hijo un arte que ignoraba que ya nada iba bien entre un árbol y su imagen.



Giacometti, fotografía de Henri Cartier-Bresson

En París, Giacometti sucumbe a la modernidad: ahora ya sabe de la ruptura entre el arte y la realidad, sabe que intentar que ésta pase a aquélla

es completamente absurdo. Se dedicará entonces a lo posible: a obras que sean ellas mismas realidades, objetos; o bien proyecciones de sueños, pulsiones, emanaciones de la subjetividad petrificadas más acá de un abismo que, como el despertar para los sueños, sería mortal cruzar.

Sin embargo, la reducción a lo posible no ahogó en Giacometti el deseo, la necesidad del otro camino. A veces un retrato —y no es de asombrar que represente a su padre, o a su madre— viene, como sin por qué, a interrumpir la serie lógica de las construcciones postcubistas y de los dramas surrealistas. Esta misma ausencia delata la nostalgia del proyecto abandonado pero no olvidado. Ora Giacometti, gracias a un dibujo fino, acerado, descompone el cuerpo humano en chaffanes y lo reconstruye en cristales transparentes, en los cuales nada queda oculto, inaccesible. Ora sus construcciones se inspiran en esculturas tribales, no sólo por sus simplificaciones, en el gusto de la época, sino porque son testimonios de culturas en las cuales la participación de los seres y las obras en un mismo espacio espiritual era tanta que la identidad de la imagen fabricada y del modelo por reproducir se imponía sin recurrir al mimetismo; mejor aún: se imponía con tal fuerza que las formas más abstractas eran reconocidas por los miembros de la comunidad como lo serían entre nosotros las representaciones realistas. En cuanto a los objetos y las construcciones surrealistas: ponían en escena tragedias psíquicas, particularmente la tortura infligida por el intervalo entre el que desea, el que mira, y el objeto de su deseo, de su mirada: máquinas cuyo motor es la frustración afilada hasta lo insoportable, hasta la violación, hasta el asesinato que más de una simboliza. Perdido, inaccesible, el acuerdo del artista y el modelo sobrevive a través del lenguaje de lo prohibido, que él articula y carga de sentido.

La intensa felicidad de ayer persiste, en negativo, en la producción de los años 1925-35. Esta, a su vez, condicionará el trabajo de los años siguientes.

El objetivo no cambiará ya: copiar lo visible. Sin embargo, el artista moderno en que Giacometti se ha convertido entenderá esa tarea sin ilusiones: entre lo que pasa en la hoja de papel y lo que existe en el mundo exterior, la comunicación se ha roto. Entonces ¿por qué intentar lo imposible? La nostalgia, por punzante que sea, no basta a explicarlo.

"El universo está en la noche", escribió, un día de exaltación, Gérard de Nerval. La profecía, en aquellos años, está a punto de cumplirse. Todas las certidumbres en las que se basaba nuestra existencia, nuestro arte, se derrumban. El trasfondo de creencias, de convicciones, de valores, se vuelve borroso. El cielo ha quedado vacío. Los horizontes secretan la desgracia. Lo ajeno comienza al cabo de la calle, amenazador o, peor aún, indiferente. Contra el vértigo, un solo remedio: concentrar la mirada en lo que está cerca. Porque la noche se apodera de todo, salvo de lo próximo: la mesa y su pobre cargamento, la lámpara miopa, los cuerpos y sobre todo los rostros que emergen crudamente de la oscuridad, supervivientes que nos salvan. No se puede pintar, esculpir, dibujar sino lo que cuenta, y lo que contaba, en aquel tiempo —a menos que se haya escogido disolverse en la enormidad de la noche (así nacieron las *Constelaciones* de Miró)—, era las criaturas, las cosas, que le oponen la lucecita de su presencia y que antes, en tiempos menos sombríos, era invisible como una lámpara encendida en la luz del día —extraños que bruscamente se han vuelto familiares, como esos desconocidos a los que reconocemos como hermanos, a las tres de la mañana y bajo la luz neón del último café abierto.

Restituir, en la obra, el parentesco resucitado por los desastres de la vida. Recobrar el parecido que, ayer, constituía el signo de que, pese a las más radicales diferencias, unos y otros estábamos *comprendidos* en el mismo espacio.

Copiar lo que se ve, empresa ingenua, pero ahora intentada por alguien que sabe.

A partir de entonces, todo cambia. No uniformemente, ni de golpe: hasta

ocurre que podamos seguir el proceso en el interior de una misma obra. Cierta dibujo acerca de Aimé Maeght, por ejemplo, es todavía, en algunos aspectos, un retrato. En él se muestra identificable el modelo, ha sido tratado de acuerdo a los cánones del realismo, que codifican un ya visto suficientemente estable para que podamos recibir como visión real, visión de lo real, aquello que sólo es un saber convencional. Allí se detenía el Giacometti de la edad de la inocencia, allí terminaba el retrato.

Pero no el dibujo del que hablo. No se encuentran allí más que los vestigios de un retrato. Algo está ocurriendo. Bajo los rasgos identificables del comerciante de arte aparece un rostro desconocido, anónimo, el mismo que asciende a través de todas las cabezas de todos los personajes escrutados por Giacometti, sean hombres o mujeres, jóvenes o viejos. Contradice, anula el retrato, suma de particularidades que distinguen a un individuo de los otros. Esta semejanza residual, presente en tantas esculturas, cuadros, dibujos, no tranquiliza: minada por un mal incurable, la identidad se hace más y más delicada, más diáfana, se escabulle como un escalón que cede precisamente allí donde el pie esperaba hallar un apoyo sólido.

El terrible rostro de abajo, reflejo de la realidad vista, y ya no conocida, ¿va a restaurar la estabilidad? Giacometti ha podido soñarlo a veces, diciéndose que la mirada penetrante que perforaba las apariencias móviles acabaría alcanzando un fondo de verdad que ya no se escaparía. El júbilo pánico que frecuentemente ha evocado parece indicar que, a veces, la agudeza de su mirada le dio la impresión de tocar la esencia de la vida.

Giacometti habrá podido hallar alivio y reposo pasajeros en la conciencia de esta penetración; la obra, nunca. En ésta, aquello no ha concluido. El rostro de debajo no es menos transparente que el rostro al que sustituye. El también se gasta, se escapa. Y detrás de él no hay nada. O, si se quiere, nada más que el vacío sobre el cual la figura se destaca. ¿Se destaca, realmente? Densa en su centro, se deshila, se desanuda, se deshace a medida que se aleja de la cabeza, del torso. Sus últimos filamentos son

menos de ella que de la "inagotable viudedad" en que se pierden: espuma que se desprende del mar y vuelve a él, llevando tras ella nuestra mirada.

El mismo nudo de la imagen sólo tiene una apariencia de densidad. La tela de los rostros no está bastante apretada para impedir que el vacío se filtre a través de su trama. El blanco que cercan las líneas de Rembrandt, de Matisse o del pintor del período Song les pertenece también, se distingue de las zonas que su pluma o su lápiz no han tocado; en los dibujos de Giacometti, la misma blancura intocable rodea y ocupa las formas. Ninguna intrusión lo conmueve. El espacio que ocupa la figura ya es lo que será cuando ésta deje de existir. Espacio ilimitado en todos los sentidos, puesto que la intervención humana sólo puede imponer límites, y es como si no hubiera tenido lugar: los falsos marcos que ocasionalmente Giacometti traza alrededor de sus figuras las protegen tan poco de ese espacio como un parapeto de redes protege

apenas del océano al naufrago.

Ante esa blancura corrosiva, a veces un frenesí se apodera de la mano. Esta multiplica entonces los trazos, entorpece, repite, entrecruza las líneas para hacer opaca la imagen, volverla impenetrable a la terrible indiferencia que hay alrededor y atrás. Pero si las líneas remiten a la obra —es decir al hombre—, la mancha negra en la que, en un momento dado, se funden, escapa a ella. La mancha toca el espacio sin nombre, la blancura inhumana de la que es, de alguna manera, la versión negativa.

Haga lo que haga, Giacometti no capta la presencia de su semejante, barrera de vida contra la nada, sino su desaparición, su próxima ausencia; y la aparición, el despertar de la nada, que hasta entonces había escapado a nuestra atención.

De algunas personas se dice que tienen presencia; las de Giacometti tie-

nen ausencia. Pálidas figuras, encajadas evanescentes, "desdibujadas en el descolorido cristal" del papel. Demasiado cercanas, proyectan hacia nosotros una mano, una nariz, un pie, como se alza la proa del navío antes de ser tragado por las olas, o demasiado lejanas, empujadas a medida que el vacío se despliega, son presas de un desequilibrio que sin cesar nos remite a su causa: el fondo.

A partir de su retorno al modelo, Giacometti crea *en fondo perdido*.<sup>\*</sup> Nada limita, nada cualifica la extensión sobre la cual se inscribe la figura. Ninguna pantalla viene a interponerse entre ellos, ningún jalón atenúa el impensable salto. La relación figura/fondo se ha instaurado, es verdad, con la primera obra de arte. Sin embargo, son raras las culturas que tratan esa relación como un trasfondo sólido en el cual la figura se encaja, plano delantero y plano trasero iguales, intercambiables, o se planta firmemente sin que las formas se vean tocadas por lo que se deja ver en los intervalos o alrededor. En cambio, consecuencia sin duda del monoteísmo en que Dios es todo y el hombre casi nada: es el arte paleocristiano que transforma el fondo (*Grund*) en abismo (*Abgrund*). Desde el siglo III las figuras esculpidas en los costados de sarcófagos surgen de la sombra inextinguible y se hunden en ella. En los huecos de las bóvedas forradas de mosaicos, ascienden llevadas por la marea de oro. En las páginas del manuscrito iluminado, emergen de la púrpura sin fronteras. Todo sería vértigo sin fin, insoportable, si no fuera que

*Existe Uno que sostiene este desfallecer indefinidamente en sus manos.*

El espacio del arte cristiano primitivo ha dejado de ser la extensión limitada, estable, de lo antiguo, y es ahora una profundidad aterradora cavada por lo divino, que sin embargo sigue siendo sostén (en el sentido en que se dice que el agua sostiene el cuerpo del nadador), mientras Dios la *subtiende*. Pero si lo sagrado se retracta,

<sup>\*</sup> Juego de palabras. Alude al vaciado en cera (*a cue perdue, lost max*).



Henri Cartier-Bresson



Henri Cartier-Bresson

la figura se hundirá. Sabemos que para escapar a la angustia de esta caída sin fin, Occidente comenzó, desde el siglo XIII, a amurallar el fondo lejano y, un siglo después, a sustituir el infinito angustioso del fondo sin fin con la tranquilizadora pantalla de un espacio ficticio determinado por la perspectiva.

La barrera comienza a ceder hacia finales del siglo XIX. Por mucho que haga Manet, Victorine Meurent no sale de un café parisense, sino de la noche sin nombre develada a las bodas de San Cosme y Damián, de Galla Placidia. Con la disposición tipográfica de *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* Mallarmé reactiva, aun más radicalmente que su amigo Manet, la relación de la figura con el fondo perdido revelada en el arte cristiano primitivo. Relación que será constantemente realizada por Matisse, que logra sin embargo tratar el espacio sin fin ni fondo como si estuviera habitado por un sagrado que lo sostuviese.

Giacometti es el primero que confronta el fondo perdido sin esperanza de lo sagrado con el leve desafío de la figura y, ya emprendida esta labor, no sabrá de otra. Porque los paisajes escalonados plano tras plano, los interiores de taller y las naturalezas muertas que rigen perspectivas escrupulosas no escapan a la suerte de los personajes, de los rostros: no son menos transparentes al vacío, menos permeables a la blancura fría. Las montañas no son de roca; ni los aparedados de madera; ni los rostros de carne. El material de los interiores de Giacometti es el de las intimidades de Vuillard, pero no es de su materia; es de la misma sustancia —o más bien insustanciabilidad— que el exterior metafísico del que quiere protegerse. En lugar de contener objetos, paisajes o seres, las líneas se llenan de ese fondo, del que tenían la función de aislarlos. No son sino ilusiones denunciadas. El fondo absorbió todo lo que el artista se esforzó, al copiarlo, en sustraer al mundo, y no deja subsistir más que esos hilos que él mismo tejió.

La figura depende del artista; el fondo pertenece a la historia. Lo que trans-

forma la extensión limitada en profundidad inagotable, el segundo plano neutro que soporta en una profundidad simulada, lo que hace del fondo soporte un "fondo perdido", es el estado de las creencias, de los conocimientos, de las ideas en el momento en que se hace la obra. Así, el nacimiento de una noción de la muerte que no sea ya el revés de la vida, sino algo que no tiene nombre en ninguna lengua, abre el nuevo espacio, la vida atroz a menos que la cualifique lo sagrado. El reflujo de éste había obligado a sustituirlo por una simulación racionalmente construida y que daba a la razón la ilusión de que se trataba del mismo espacio, pero ya bajo el control del hombre, para que no se viera tentado de ponerlo en duda. La duda, sin embargo, vino con la modernidad, la crítica denunció el procedimiento del ilusionismo, y el fondo reapareció, omnipresente como en los tiempos del arte paleocristiano, pero viudo (de aquella viudedad provocada por el derrumbe de los valores, de las certidumbres, de las tradiciones, de la cual habla André Breton a propósito de Miró, en el que ve con justicia al acróbata que supo danzar sobre el vacío con tanta seguridad como sobre suelo firme).

El espacio de las figuras de Giacometti es el mismo que había abierto el arte paleocristiano. Son, como quiera que sea, parientes de las efigies de Ravena y de Fayum, aun si las toma de un cuadro de Tintoretto o de una escultura en madera de Nueva Guinea, porque el fondo, al cual sus figuras se ven confrontadas sin medición, les dicta su ley: la frontalidad. Mientras Giacometti busca captar la vida ordinaria, profana —proyecto realista—, el fondo transforma a los transeúntes de la calle de Alesia en iconos, los hieratiza, los re-erige en vertical, como el mosaico cristiano no es, a final de cuentas, sino el mosaico del pavimento romano erguido, por el empuje del sentimiento de lo sagrado, en ángulo de 90 grados.

Porque toda obra en que las figuras son entregadas a lo incalculable del vacío se prende a la vertical, mientras que las que se posan en una superficie limitada pueden extenderse en la horizontal, quizá porque la experiencia del sostén es la del suelo en el que andamos. Lo que nos sostiene lo sen-

timos siempre como finito, y en cambio nuestra cabeza, al extremo de su tallo, navega a tientas en la profundidad incontrolable. Durante una decena de años la escultura de Giacometti, tras haber neutralizado el segundo plano, trepa por la horizontal como nadie lo había intentado aún. En cuanto el fondo ilimitado se apodera de sus obras, éstas pierden su anchura, se alargan, adoptan la posición del hombre de pie, rasgo irrisorio en el infinito del espacio. Iconos, pero del vacío, del último dios que es, como lo proclamaba en la misma época Georges Bataille, la ausencia de Dios.

Conservar las figuras amenazadas por el fondo, conservarlas con tanto más encarnizamiento cuanto más grave y desproporcionada es la amenaza. Por lo menos, conservar algo de ellas, porque sería loco esperar que todo pudiera salvarse, y, de ser posible, lo esencial: lo que preserva el parecido, es decir lo que las hace diferentes, identificables, resistentes a la abstracción (al "estilo", dice Giacometti).

Busca aprehender esta diferencia, busca aprehenderla mediante el dibujo puro, ese que se niega a utilizar los procedimientos que comparte con la pintura y la escultura: tonos, modelados, juegos de sombras y de luces. Todo lo excluye, excepto la línea. Decisión extraña a primera vista, porque el dibujo a la línea es, de todas las técnicas, la menos apta para simular cosas y lugares ("No hay líneas en la naturaleza", recuerdan Delacroix y Cézanne). Y bien, precisamente por esta incompatibilidad con el realismo, Giacometti escoge la línea y le da, a partir de 1936, la preferencia, a tal punto que desde entonces "dibuja" su pintura y su escultura.

Antes, éstas se medían con el mundo; ahora, Giacometti se reduce a medirlo. Los datos del mundo y el trabajo del artista ya sólo tienen en común la frontera que los separa. De ahí el recurrir al dibujo lineal: de todos los medios a la disposición del artista, es el único capaz de tomar la medida de las cosas, y de no hacer sino eso. Eso, que es todo lo que se puede hacer, es todo lo que se puede conservar. Y que es lo esencial preci-

samente, puesto que las diferencias se miden. Describiendo lo que distingue su visión de la de la mayoría de los artistas desde el Renacimiento, Giacometti señala que él ve "más pequeño" que ellos. Sólo reconoce a las personas, añade, cuando están al otro lado de la calle. Si ve más verdaderamente, es porque no mira las cosas a través de los cristales deformadores de un estilo, sino que se limita a registrar larguras, anchuras, alturas, distancias: creemos que nuestra cabeza es más grande que la que delineamos con el dedo en el espejo empañado.

Un dibujo hecho para medir: firme, fino, preciso, igual, objetivo. La "personalidad", la "sensibilidad", deben ser proscritas: falsearían el instrumento. El lápiz no trata al rostro de manera distinta que a la lámpara o la silueta de las montañas. La labor que se asignó: afocar. El *trompe-l'œil* está prohibido: en ningún momento puede tomar estas imágenes por los modelos que representan. La ilusión de lo real sería inmediatamente percibida como tal; en consecuencia: inoperante. De lo real, en estas obras sólo figura lo que puede figurar: las medidas de los modelos, que se añan a los trazos.

¿Esto es verdaderamente lo esencial? Los segmentos de rectas y los arcos de círculo que Giacometti utiliza casi exclusivamente no fijan las cosas, sólo delimitan el lugar que ocupan. O más bien, que han ocupado: la vida siempre está en otra parte.

Estelas espectrales, estas imágenes no son representaciones, sino levantamientos de planos. Lo real que tienen la misión de asir sólo les abandona una huella o sus restos.

Al menos éste sería el caso si Giacometti hubiera logrado capturarlo en la trampa de un contorno. Pero cuando el lápiz vuelve a su punto de partida para cerrar la forma de un rostro, éste —o el observador— se ha movido, y los paralelos han modificado los puntos de referencia. El trazo vertical que ancla al personaje al suelo no se confunde con su eje vital, la mesa está más cerca o más distante, la puerta se ha deslizado hacia la izquierda o la derecha. Líneas y visión han dejado de coincidir, hay que refocar, recomenzar el levantamiento, hasta nunca acabar.

La multiplicación de trazos crea poco a poco un desconcierto. Sin embargo, no se trata de vacilaciones, de aproximaciones, de tanteos. Cada levantamiento es preciso, exacto, tan diamantino como en tiempos del cubismo y del surrealismo: el trazo de Giacometti no ha cambiado, como no sea para llegar a una agudeza aún mayor. Esto hace inevitable, evidente, el fracaso del proyecto y explica el buen éxito de la obra: la suma inacabable de los levantamientos es prueba de la vida de un modelo; uno sólo mediría únicamente al cadáver.

Las esculturas "dibujadas" son inaprensibles a fuerza de precisiones —esbozos de retrato— divergentes. El detalle reconocible atiza la esperanza y el deseo de capturar la identidad. El ojo, para lograrlo, modifica su punto de vista, se acerca y se halla ante un detalle nuevo, que le hace perder el hilo. El parecido es perpetuamente ofrecido y, cuando la mano se tiende, rechazado. Las esculturas del último período no son menos máquinas para frustrar el deseo que *Bola suspendida* o *La pareja*. Los levantamientos se suceden, diferentes pero nunca totalmente contradictorios, nunca enteramente extraños unos a otros. Emparentados por su común obediencia al modelo, proceden por desviaciones ligeras, leves deslizamientos. Intentando volver a su punto de partida, el lápiz o la pluma concluyen casi al lado de aquél, pasan y repasan por los mismos parajes, abriendo rutas a la larga, despejando encrucijadas. El dibujo no define emplazamientos de cuerpos (que sólo podrían estar muertos) sino lugares de paso. También de ellos la vida está ausente, esa verdad, pero esa ausencia no la sentimos total o definitiva: su desaparición reciente, la inminencia de su retorno se inmiscuyen en la blancura del vacío y lo colorean, si no en el papel, por lo menos en la mente del que mira, que se ve oscilando entre el recuerdo y la espera.

Giacometti procede como lo haría un instrumento de precisión: por la recta y por el círculo. Indefinidamente repetidos, sin embargo, de manera que no nos vemos confrontados con una

recta, sino con un movimiento pendular, y se nos invita más a ver más una revolución que un círculo. Un objeto va y viene o gira en redondo, desviándose imperceptiblemente sobre la eclíptica, devalando progresivamente la oscilación o la órbita que ordenan su movimiento. Los dibujos de Giacometti inscriben sobre fondo infinito un lento ballet de cuerpos celestes regido por leyes a las que sólo escapan las líneas locas —recorridos anárquicos de cometas— y esas livideces heladas, efectos de un golpe de goma de borrar, que son como los hoyos negros en el universo.

La proyección de los lugares, de las cosas y de los seres a una distancia sideral, los despoja de todo lo que los liga al mundo de la sangre, de los sentimientos y aun de la sustancia. Heos aquí de una transparencia absoluta (la silla no oculta la mesa, que no oculta ya el lienzo de muro del taller, que se estufa como un vidrio), los despoja de todo, excepto de su presencia, gracias a las correcciones efectuadas y continuamente reiniciadas, a las citas que les asignan las leyes que gobiernan sus movimientos. El rostro, la botella y el árbol que nos conmueven y que la proximidad hace surgir para sustraerlos inmediatamente, serán capturados, de una vez por todas, en el alejamiento infinito. Consentir a ese sacrificio doloroso le dará al fin la certidumbre de que algo del modelo fue retenido.

Pero aunque repetido al infinito, incluso vestigial, no conseguirá la estabilidad. Los levantamientos de Giacometti conciernen, no cuerpos, sino movimientos casi regulares. Un objeto describe revoluciones que, al cabo de cierto tiempo, se ordenan en plato, en vientre, en suspensión. Otro, va y viene verticalmente, horizontalmente, y de ello poco a poco resulta la imagen de una cómoda, la arista de una nariz, la forma de un marco. La figura de la lámpara o del rostro no es más que una ilusión, la visualización de la estela dejada por un objeto no tiene más parecido con la lámpara de lo que la forma de un planeta se parece a la órbita en la que gira. Más que nunca, nos vemos entregados al vértigo. El lápiz retiene los pasajes, no al que pasa. La realidad sólo es aprehendida indirectamente, por inferencia: ausente.

## ESPAÑA EN EL EXILIO LA EXPERIENCIA MEXICANA

por Sergio Sarmiento

Sin embargo, el objeto cuyos movimientos se inscriben en el papel, existe, pues esos movimientos se inscriben, no mecánicamente, sino con una energía que sólo puede haberles sido comunicada. ¿No se podría, a fuerza de obstinación, de atención, o siquiera por una casualidad afortunada, atrapar finalmente el objeto a su paso? Imagino que Giacometti debió fortalecerse con esa esperanza sin la cual su empresa estaría despojada de sentido, pero sabía al mismo tiempo que su esfuerzo era vano. Porque el objeto que en realidad fundamenta sus dibujos, comunicándoles esa segunda vida, esa presencia de ausencia, no se encuentra entre ellos: es la punta trazadora del lápiz, de la pluma. No remite al modelo, del cual los dibujos son el reflejo, la medida. Por lo contrario, un movimiento pendular o circular impone la sensación de una acción, que sólo puede ser obra de una mano. La imposibilidad de acabar, de producir por fin una obra que sea un estado más que un pasaje, impide a Giacometti abandonarla. El mismo es el *Objeto invisible* en torno al cual la obra se articula. Aunque las líneas, tomadas por separado, sean neutras, anónimas, objetivas, su conjunto señala a un individuo inimitable: Giacometti.

La obra, una vez terminada, expulsa, con el autor, su afán de preservar un poco de vida de la desaparición irreparable, de retener esa parcela de realidad que ha visto, amado: no es más que arte, historia, historia del arte. Sobre las obras de Giacometti, por lo contrario, los pesados pliegues del "estilo" no siempre cayeron. Cada una de ellas hace resurgir al hombre que recomenzaba perpetuamente lo que perpetuamente le era negado: copia lo que veía, retiene su visión. Y sus dibujos retienen efectivamente la visión de este hombre que coloca y recoloca lazos condenados a nunca atrapar a su presa. ¿Sus dibujos? En realidad, siempre el mismo, siempre recomenzado. Sólo la muerte podía ponerle fin. Pero no expulsarlo. La sangre, el aliento se aferran indefinidamente a las obras interrumpidas. Todas estas hojas devoradas por el vacío, roídas por la ausencia, hablan de Giacometti presente, vivo.

Traducción de José de la Colina

Para algunos el exilio fue una suerte de limbo: una existencia provisional, una perenne esperanza por el momento de emprender el ansiado retorno a casa. Para otros, con la memoria aún fresca y amarga de una guerra que había reclamado para sí medio millón de vidas, significó una oportunidad de prosperar; debieron aprovecharla sin titubeos y sin volver la vista atrás. Para todos los exiliados, la necesidad de cambiar de país como quien se muda de vecindario habría de convertirse en la experiencia más importante de toda la vida. Para la nación anfitriona, que casi sin quererlo se encontró un día con decenas de miles de refugiados en su seno, el hecho habría de volverse también significativo: mucho más, incluso, de lo que en un principio pensaron quienes abrieron las puertas de México a la emigración republicana española.

Entre 1936 y 1939 más de medio millón de españoles abandonaron su país, obligados por la crueldad de la guerra civil o por la persecución política que siguió a la victoria del franquismo. Un buen número de ellos —entre 50 y 150 mil, según las cifras que se usen— emprendieron un largo viaje por el Atlántico que habría de llevarlos finalmente a México.

"Venía... a constituir esta emigración, tanto por su masa como por su actividad mental política, una especie de nación desterrada", afirmó el ensayista y novelista español Salvador de Madariaga. Efectivamente, los españoles exiliados llevaron a México no sólo sus tradiciones, su preparación profesional y su cultura —de ninguna forma desdoblables, ya que después de la guerra civil salió de España la crema y nata de la intelectualidad hispana—, sino también su gobierno republicano y multipartidario, e incluso sus disputas políticas internas. Al llegar adquirieron también un profundo respeto por la tierra, extraña pero cálida, que los acogía:

esa "vieja Nueva España" que hoy conquistaba los corazones de una raza que siglos atrás la había conquistado a su vez por la fuerza de las armas.

### La odisea

Cada uno de los refugiados españoles arribó a México con una historia diferente que contar, si bien todos ellos compartían, en mayor o menor medida, la tragedia de un país que por varios años se había empeñado en su propia destrucción.

Unos cuantos llegaron todavía durante la guerra. Muchos de éstos no eran propiamente asilados políticos, sino que ingresaban a México y a otros países de América con el afán de dejar atrás a la España desgarrada y sus horrores. Arribaban en busca de trabajo, aprovechando lazos de parentesco o amistad con otros españoles ya establecidos o con mexicanos, y se resistían a verse involucrados en una guerra en la que a menudo no parecía haber héroes sino únicamente villanos, ni tampoco vencedores sino sólo vencidos.

Entre los primeros inmigrantes se encontraban también los llamados niños de Morelia. Medio centenar, aproximadamente, de chicos y chicas habían sido enviados por sus padres a México, a invitación del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, en lo que en un principio pareció simplemente una vacación prolongada y en la mayoría de los casos se convirtió en un destierro de por vida. Alojados en la ciudad michoacana de Morelia, de majestuosas arquitectura colonial, estos niños se convirtieron en el primer contacto con la tragedia española para buena parte de la opinión pública mexicana. Y si bien la gente del lugar y los maestros que les fueron asignados se desvivieron por proporcionarles cariño, comodidades e instrucción a los pequeños, la abrupta y prolongada separación de sus hogares

res imprimió en ellos heridas permanentes: tanto en el caso de los que después de la guerra pudieron reunirse nuevamente con sus padres, como en el de aquellos a quienes la contienda dejó definitivamente en la orfandad.

Al término de la guerra, cientos de miles de españoles cruzaron los Pirineos para buscar refugio en Francia. En un principio, el gobierno francés se mostró reacio a aceptar esta oleada humana, sobre todo porque en ese momento las circunstancias presagiaban ya el estallido de la conflagración con Alemania; pero finalmente se impuso la fuerza de lo inevitable. Los refugiados fueron recibidos en campos de concentración, en distintos puntos del territorio francés; sufrieron a menudo vejaciones y privaciones, es cierto, pero pudieron sobrevivir. Dos organismos rivales fundados por grupos políticos en el exilio, el Servicio de Emigración para Republicanos Españoles (SERE) y la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), ayudaron al transporte de unos 18 mil refugiados adultos, con sus familias, a México. Varias decenas de millares más lograron llegar al mismo destino por medios propios y diversas rutas. Otros países de América admitieron a grupos más o menos numerosos, mientras que la Unión Soviética acogió a alrededor de dos mil. De los que quedaron atrás, unos 50 mil optaron finalmente por regresar a España, mientras que el resto se vio arrastrado a la vorágine en que habría de convertirse la guerra en Europa, entonces a punto de iniciarse.

Los refugiados que llegaron a México en 1939 y 1940 se encontraron con que el ánimo de los mexicanos distaba de ser uno de apoyo incondicional. El gobierno de la república abrió, es cierto, los brazos a los exiliados, al grado de soslayar los reglamentos establecidos recientemente —en 1936— en la nueva ley de población del país e, incluso, de violar los preceptos constitucionales al otorgar pasaportes nacionales a muchos exiliados que llegaban sin documentos. Para numerosos mexicanos, sin embargo, los republicanos españoles no constituían más que una nueva oleada de "gachupines" llegados a América para hacer fortuna o, peor aún,

comunistas decididos a destruir el sistema político y la religión de México. "Hay gente —escribió en una ocasión Francisco Carmona Nenciarés— que piensa que un español sólo puede ser abarrotero: pintura de Hernán Cortés, símbolo máximo del español en estas tierras." En su novela *Exilio*, la autora mexicana Sara García Iglesias capturó el desconcierto de los exiliados que se enfrentaron a la original desconfianza política de los mexicanos: "¡Refugiados!... Al día siguiente vio la palabra muchas veces. En el diario, en carteles pegados a las paredes que leyó asombrado... Tardó un poco en comprender que también él formaba parte de la 'canalla roja' de que se hablaba. Era inesperada esa hostilidad. El manifiesto odio hacia los 'comunistas' lo desconcertaba. El tenía la firme convicción de que México era el país más comunista después de Rusia, y ésa era una de las causas de su poco entusiasmo por venir."

#### La espera

Los republicanos españoles llegaron a México con la idea de que su exilio era temporal y comenzaron a vivir de acuerdo con esta provisionalidad. En un principio les pareció imposible que sus compatriotas que habían quedado atrás no terminarían por rebelarse contra el gobierno de Francisco Franco. Posteriormente concibieron esperanzas de que Francia e Inglaterra, una vez iniciada la guerra contra Alemania e Italia, intervinieran en España. Cuando las tropas de Hitler derrotaron a Francia y amenazaron a la Gran Bretaña, los refugiados españoles volvieron la vista hacia los Estados Unidos y la Unión Soviética; y cuando los aliados surgieron triunfantes en la guerra, estuvieron seguros de que pronto emplearían su poder para derrocar al general que había usurpado, apenas unos cuantos años atrás, las funciones legítimas del gobierno constitucional de la República Española. Todo fue, por supuesto, en vano.

El sentido del "inminente retorno" habría de colorear la vida de los refugiados españoles durante muchos años. Incluso antes de llegar a México, en enero de 1941, cuando se encontraba en la República Dominicana

na recuperándose de una enfermedad, el ex diputado socialista Vicente Sarmiento escribió a Ramón Lamondá, uno de los dirigentes de su partido: "No estoy de acuerdo contigo en que 'los abuelos tenemos un calvario en perspectiva'. Puede, quizás, que esto dure un año y quizás dos, pero nada más, a menos que Europa y el mundo entero desaparezcan de la civilización actual." El establecimiento de un gobierno de la República Española en el exilio ayudó a conservar esta esperanza de retorno, que se tradujo en un sentido de falta de permanencia en la vida cotidiana. Así, el mobiliario de las familias españolas refugiadas en México se hacía viejo y ruidó, pero rara vez se reemplazaba una silla, una alfombra o una cortina en evidente deterioro. "No tiene caso —decía siempre alguna voz razonable de la familia—: ya pronto regresaremos a España."

El tiempo pasó, sin embargo, y Francisco Franco permaneció firme en el poder. La testaruda esperanza de muchos refugiados se manifestaba principalmente en algunos cafés del centro de la ciudad de México, que se habían convertido en remedos de los lugares favoritos de reunión en Sevilla, Madrid o Barcelona. Durante los primeros meses del exilio se popularizó una curiosa imagen del refugiado en su vespertina tertulia en el café: con el habano en la boca y la boina sobre la cabeza, este exiliado arquetípico argumentaba a viva voz sobre temas políticos —en ese monólogo incesante en que el español suele transformar los debates de café— y al hablar de su tierra natal apoyaba con firmeza y en repetidas ocasiones el dedo índice sobre la mesa, mientras aseveraba: "Este año sí cae Franco". Ya en las décadas de 1960 y 1970 el caricaturista mexicano Abel Quezada evocaba, un tanto en son de broma y con un dejo de tristeza, a este refugiado arquetípico: sólo que el índice que apoyaba una y otra vez al repetir su profecía, "Este año sí cae Franco", estaba desgastado a fuerza de uso hasta el nudillo. La gran mayoría de estos viejos refugiados murieron antes que Franco, quien falleció en 1975, y nunca tuvieron oportunidad de pisar nuevamente su suelo patrio.

No todos los refugiados, empero, compartían la misma lealtad hacia la

tierra que habían dejado atrás. Muchos de ellos aprovecharon de inmediato la oferta de nacionalidad sin trámite que, por breve tiempo, les ofreció la República Mexicana y nunca pensaron en volver. Otros más habían llegado demasiado jóvenes como para considerar seriamente la posibilidad del retorno. Indalecio Prieto, quien había ocupado varias carteras ministeriales en la república, escribió durante su exilio en México: "Los refugiados adultos podrán sentir nostalgia de España, porque allí vivieron años felices que no bastó a nublar el horror de la bárbara lucha, pero para los niños expatriados España sólo es imagen de hambre, de muerte y de desolación. Si les habláis de volver a su patria, gimen y protestan... ¡Bendito sea México donde esos niños comienzan a ser felices!"

## La España peregrina

"Varia, pero una, la tierra; vario, pero uno, el pueblo." De esta manera describió Salvador de Madariaga la tierra que lo vio nacer y el pueblo con el que compartió su vida antes de que las circunstancias lo arrojaran a su largo peregrinaje, a un tiempo voluntario e involuntario, por el mundo. Madariaga vivió convencido hasta el final de que los males políticos de su patria no radicaban "ni en la derecha ni en la izquierda, sino en el temperamento español"; y de que la diversidad de razas y culturas, geografías y climas, que se combinan en la Península Ibérica habían forjado el carácter fuerte y contencioso que había sellado el destino de España. En el exilio, sin embargo, encontraba que el español moderaba sus impulsos y aprendía a emplear convenientemente su tesón natural: "Para los países en que han ido a instalarse, han sido muchos de nuestros compatriotas beneficiosos en sumo grado, porque el español suele ser creador y activo, quizás aún más que en España, cuando se siente encuadrado en un orden colectivo más vigoroso que el que a él le es posible crear en España, precisamente por su excesiva personalidad."

El concepto de la "España peregrina" —esa nación que deambula por el mundo "deslazando entuerzos", como alguna vez lo hiciera el caballero andante don Quijote de la

Mancha—se ha contrastado así, a menudo, con la "España de pande-reta", esa nación enamorada de sí misma que en la superficial repetición de sus fiestas y gitanerías acaba por convertirse en parodia de sí misma. Y si bien este tipo de psicología social aventurera peca de simplista cuando no de prejuiciosa, México ha sido testigo y beneficiario de aportaciones económicas y culturales que rebasan, sin duda, los logros que los exiliados podrían haber tenido en su propia tierra.

La antropóloga social Gloria Artis E. señala que "la movilidad socioeconómica ascendente se presenta con mayor frecuencia entre los refugiados que eran obreros que entre aquellos que eran profesionistas". Después de "haberlo perdido todo en la guerra", era más fácil para los trabajadores exiliados el asumir en México el



riesgo adicional que implicaba abandonar la seguridad de un salario fijo para establecer un negocio propio. Los organismos de ayuda a los refugiados, como el SERE y la JARE, fomentaron este proceso al proporcionar financiamiento para la creación de empresas por miembros de la comunidad. Con la dedicación para el trabajo propia del aislamiento del exilio, muchos de estos nuevos empresarios prosperaron con rapidez. Por otra parte, un nutrido grupo de refugiados que prefirieron no crear compañías propias se abrieron camino en su nuevo país y escalaron con diligencia las jerarquías de las empresas que los empleaban.

Al cabo de los años, este afán por forjarse un porvenir en México, combinado con la prohibición a los extranjeros de participar en la política mexicana y con la lejanía física de

España, dio lugar a situaciones paradójicas para algunos de los antiguos "revolucionarios". Así, un importante dirigente sindical socialista formó en México una próspera industria de distribución de materiales de construcción y, tras volverse rico, se mudó a un pretencioso palacete en la zona residencial más exclusiva de la capital. Un activista comunista ascendió por el escalafón administrativo de una de las principales empresas de manufactura de aparatos de línea blanca hasta convertirse en el gerente general de la misma. Otro, un antiguo guerrillero, trabajó con tesón durante años hasta ser designado el ejecutivo "mexicano" de mayor jerarquía en una importante empresa automotriz de capital estadounidense. Y éstos no son más que algunos de los casos.

El avance económico y social de los exiliados no estuvo exento de dudas y autocuestionamientos. Muchos consideraron esta nueva prosperidad como un suceso circunstancial que en nada modificaba sus ideas políticas originales, a las que continuaron jurando lealtad, aunque a menudo con una moderación que habría resultado inaceptable en la España de los años treinta. Otros más optaron por aceptar de buena fe, y con entusiasmo, los preceptos del sistema de la libre empresa.

La herencia a México de la España peregrina, sin embargo, no se limitó a lo económico. Muchos de los exiliados llegados al país eran, de hecho, intelectuales brillantes, forjados en el estricto academismo europeo y listos a otorgar a su nueva patria lo mejor de sus conocimientos. Se ha dicho, y con razón, que los refugiados educaron a toda una generación de intelectuales mexicanos. Los más conocidos y preparados de aquellos compartieron su sabiduría en las cátedras de la Universidad Nacional y de la Casa de España (que habría de convertirse en el Colegio de México, la institución de estudios de postgrado más prestigiosa del país). Dentro del campo de lo técnico, los exiliados españoles constituyeron uno de los grupos fundamentales en la creación y el fortalecimiento del Instituto Politécnico Nacional.

Ninguna lista de los españoles refugiados en México que contribuye-

ron al desarrollo intelectual de este país podría ser completa. Aun así resulta imposible dejar de mencionar a los filósofos José Gao y Adolfo Sánchez Vázquez, a los poetas León Felipe y Luis Cernuda, y a Joaquín Xirau, Emilio Prados, Adolfo Salazar, Wenceslao Roces y Max Aub. Los exiliados, no contentos con impartir conocimientos desde el proscenio magisterial, se aventuraron a proveer al país —en el que supuestamente “la gente no lee”— de nuevas editoriales de calidad, como ERA y Joaquín Mortiz. La influencia de la España peregrina, finalmente, vino a fortalecer las tendencias del humanismo mexicano en lo filosófico —especialmente por la labor de José Gao y del grupo Hyperión— y de la creación artística comprometida.

#### La segunda generación

No todos los profesionistas e intelectuales españoles que llegaron a México después de la guerra civil pudieron dictar cátedras universitarias o publicar obras de importancia. Muchos debieron sobrevivir precariamente en menesteres menores, como redactores o traductores para revistas y periódicos o como maestros de educación primaria y media.

Los grupos de republicanos exiliados en México crearon, casi desde el principio, instituciones educativas destinadas a proporcionar empleo “a un buen número de profesores que habían venido en la emigración” y a permitir “a los niños refugiados continuar sus estudios en un ambiente similar al que habían tenido en España y al que, pensaban los refugiados, pronto regresarían”. Entre estas instituciones destacaron el Instituto Luis Vives, fundado en agosto de 1939, la Academia Hispano-Mexicana (1940) y el Colegio Madrid (1941). “Con el tiempo —apunta Gloria Artis—, cuando se aceptó que el retorno no estaba próximo, estas escuelas se vieron como un importante mecanismo para transmitir la ideología republicana a las nuevas generaciones”.

Las instituciones educativas pronto se convirtieron en una de las principales razones sentimentales de supervivencia de los organismos políticos en el exilio. En 1941, al visitar el Colegio Madrid en su primer año de

operaciones, Indalecio Prieto escribió: “Aquellos 500 niños limpios y bien vestidos, con aire de salud y cara risueña, eran españoles, hijos de refugiados. Algunos, hace todavía pocos meses, lloraban aterrados, asiendo convulsos a las faldas de sus madres, cuando descubrían un avión sobre las calles mexicanas. Perdura en ellos el espanto producido por los aeroplanos lanzadores de metralla sobre las tierras de España”.

Las escuelas españolas habrían de transformarse en un poderoso factor de influencia en el mundo cultural mexicano. Su elevado nivel académico aseguró el ingreso de un alto porcentaje de sus graduados a las instituciones de enseñanza superior, mientras que su humanismo republicano afectó permanentemente a muchos de sus ex alumnos, que con el tiempo habrían de alcanzar posiciones importantes en la sociedad mexicana. La reputación académica que alcanzaron pronto movió a muchos mexicanos a enviar a sus hijos a las escuelas de la emigración española, y para los años sesenta y setenta ministros e incluso presidentes inscribían a sus hijos en ellas.

Hoy en día es difícil trabajar en la administración pública o en los medios universitarios mexicanos sin encontrar a refugiados españoles de “segunda generación” o a mexicanos educados en las instituciones de la emigración. En estos técnicos y analistas, investigadores y administradores, jóvenes aún en su mayoría, radica quizás el pago más grande que México recibió a cambio de su generosidad con la España en el exilio.

#### Exilio e identidad

Han transcurrido ya cincuenta años desde el momento en que la mayoría de los republicanos españoles refugiados en México iniciaron su peregrinar. Para cada uno de ellos el exilio representa vivencias distintas; para todos, virtualmente, es la experiencia más importante de su vida.

Estos españoles que llegaron a México “buscando patria en lugar de patrimonio” —al contrario de tantos otros compatriotas suyos que desde el siglo XVI atravesaron el Atlántico para venir a este país— vieron su vida marcada por la intención de regresar

a España y por la imposibilidad de hacerlo. Aun cuando el exilio prolongado volvió impráctica la ilusión, la comunidad se sintió precisada a reiterar el sueño, como apunta Michael Kenny. El trauma de la guerra y de la ausencia detuvo el tiempo para muchos, por lo que no es raro que, casi medio siglo después, se encuentre en las calles de México a hombres y mujeres que no sólo no han perdido el acento de Andalucía, Extremadura, Aragón, Castilla o Cataluña, sino que en su figura, vestido y maneras parecen arrancados de la España de los años treinta.

Como en tantos otros casos, nada fue tan dañino para la esperanza del retorno como la posibilidad real de regresar. En 1975 murió Francisco Franco y pronto el rey Juan Carlos estableció en España un régimen monárquico pero democrático. En 1982, incluso, el Partido Socialista Obrero Español —pilar de la república del ‘34— regresó al poder con un nuevo y dinámico dirigente. Pero ya para entonces la España peregrina descubrió que había echado raíces en el exilio. Algunos —la mayoría— tuvieron la entereza de espíritu para darse cuenta de ello. Otros regresaron a España por corto tiempo y pronto estuvieron de vuelta en México. Aquellos que por alguna u otra razón quisieron o tuvieron que establecerse una vez más en su tierra natal, se encontraron con que estaban sufriendo un nuevo exilio, tan penoso o más que el vivido cuatro décadas antes.

Muchos de los refugiados españoles en México descubrieron entonces que la patria la habían perdido en algún lugar del Atlántico, a medio camino entre España y México. “Los refugiados somos mestizos culturalmente —afirma un exiliado asturiano—, sobre todo los que vinieron de menos de 30 años a México.” Este especial sentido de identidad —que en algunos casos asume la forma de un “biculturalismo” y en otros el de una falta de identificación con las dos culturas— se ha transmitido con frecuencia a la segunda generación. “Yo sé que no soy mexicano, pero también sé que no soy español”, afirma un joven ya nacido en México. Y sus palabras se ven subrayadas por las de otro hijo de refugiados: “Nosotros somos un pueblo nuevo.”

## DEL ORGASMO COMO SILOGISMO

por Octavio Paz

El editor Jean Jacques Pauvert anuncia, en París, una nueva edición, en doce volúmenes, de la obra de Donatien Aldonze-Francois, Marqués de Sade (1740-1814). La edición será enriquecida con varios textos inéditos en poder de un descendiente del escritor, el actual Conde de Sade. En mayo las ediciones Pauvert publicaron, a manera de introducción general, un volumen de Annie le Brun: *Soudain, un bloque d'abime: Sade*. Autora de varios libros de ensayos y crítica, en los que no se muestra muy tierna con las Beauvoir y las Kristeva, Annie le Brun es una escritora a un tiempo original y valerosa. Es brillante sin cesar de ser inteligente. Una especie en vías de extinción en todas las literaturas modernas, que hoy gimen bajo la ferula de los dogmáticos y la palmeta de los profesores. El diario *Libération* dedicó, el mes pasado, un suplemento al libro de Annie le Brun y a la figura de Sade: comentarios, poemas y una encuesta. Reproduzco mis respuestas:

—Hacia 1945 descubrí a Sade. Lo leí, fascinado y perplejo. Escribí un poema y un largo ensayo, no publicados en francés. Desde entonces, Sade ha sido un silencioso y no siempre cómodo interlocutor. Por todo esto celebro la idea de Pauvert: publicar en una nueva edición la obra de Sade, precedida por un libro —prólogo de Annie le Brun. Esto último me parece singularmente acertado: admiro desde hace años a Annie le Brun. La admiro por su lenguaje a un tiempo suntuoso y lúcido pero también por su coraje moral e intelectual. Acabo de recibir su libro y me dispongo a leerlo ahora...

—No, Sade no es "le plus grand écrivain français". Ni siquiera es el mejor en su siglo: es imposible comparar su lengua con la de Rousseau, Diderot o Voltaire. Tampoco es un

gran creador novelesco como Laclos. La importancia de Sade no es tanto literaria como psicológica y filosófica. Sobre todo filosófica. Fue un filósofo realmente original —pero no fue Hume.

—Sade es un caso. Todo en él es inmenso, incluso las repeticiones. Por esto nos fascina y, alternativamente, nos atrae y repele. Es una curiosidad moral, intelectual, psicológica e histórica. Hablo de su obra pero también de su vida. Padeció prisiones por sus



ideas, fue incorruptible e independiente en materia intelectual —a veces hace pensar en Giordano Bruno— y, en fin, fue generoso incluso con sus enemigos y persecutores. El filósofo del "sadismo" no fue un victimario sino una víctima, el teórico de la crueldad fue un hombre bondadoso. No es extraño que varias generaciones, desde Apollinaire y (especialmente) los surrealistas, hayan visto en él un ejemplo moral. Es la revuelta encarnada, la libertad en persona. Pero esta imagen de Sade ignora

otros aspectos de su personalidad: las obsesiones, el fanatismo, la pedertería. Cada descripción erótica de Sade se convierte en una lección de geometría, una demostración. En nombre de un placer razonante y ergotista, Sade postula un curioso despotismo en el que la insurrección de los instintos se confunde con la tiranía del silogismo. Las mazmorras de Sade no son menos horribles —ni menos aburridas— que las de los moralistas, los pedagogos y los tiranos.

—En el pensamiento de Sade, hombre del siglo XVIII, no podían faltar ciertos rasgos utópicos. En una suerte de manifiesto (*Français, encore un effort, si vous voulez être republicain*, incluido en *La Philosophie dans le boudoir*) propone una sociedad de "leyes suaves" y "pasiones fuertes". Abolición de la pena de muerte pero consagración del asesinato privado —por placer. El único derecho de esa sociedad: "le droit de propriété sur la jouissance". También es reveladora su idea de la constitución de una *Sociedad de Amigos del Crimen* (no sin analogías con *Los trece* de Balzac). Las utopías de Sade son anti-utopías. No son realizables pero desenmascaran a las modernas utopías, no menos irrealizables y más peligrosas.

—La negación de Sade es enorme, total. En esto recuerda a San Agustín. Ambos fueron antimaniqueos, quiero decir, proclamaron la existencia de un solo principio. Para San Agustín, el mal es realmente la nada, el no ser; lo único que existe de verdad es el Bien. Lo único que es. El Bien es el Supremo Ser. Para Sade el Mal —con mayúscula— es la única realidad. No hay bien. Pero ¿cuál es la realidad ontológica, por decirlo así, del Mal? El Mal es indefinible e inasible, su nombre es *Legión*: dispersión y pluralidad. El único rasgo que aísla al Mal y lo define es ser una excepción, una negación. Por esto, al afirmar con maníaca insistencia al Mal como principio único, Sade afirma una pluralidad de excepciones resuelta en una negación. Esto es más que una contradicción o que una paradoja: al afirmar el mal, Sade se precipita en una infinita negación —y se niega a sí mismo.

## JEAN CASSOU

por Adolfo Castañón

Jean Cassou (1897-1986). Autor de varias decenas de libros, practicó todos los géneros — de la poesía al cuento y la novela, de la biografía y la traducción a la crítica de arte. Muy joven inició su entrenamiento en las letras como secretario privado de Pierre Louys, empleo que lo situó de lleno en la vida literaria francesa, de la cual fue uno de los animadores más persistentes. Con decoro, y atinada gracia. En sus primeros ensayos, *Eloge de la Folie* (1925), *Harmonies viennoises* (1926), *Pour la poésie*, abogó por un arte patético de lo humano en sus vertientes más políticas. Anarco heredero de la picaresca innovó la prosa narrativa con *De l'étoile au Jardin des Plantes* (1935) y *Masacres de Paris* (1936). "Los cuentos —decía— son como las canciones y como las cosas que se ponen en las canciones; cosas que van, vienen y se vuelven a ir. Nacen los cuentos, según el humor del momento, a merced de la memoria o de la melancolía. Tal cuento tiene el rostro de mi amor o el sonido de su voz, o el perfume de su cabello. Tal otro la andadura de un burro que acaba de pasar. Mi público no puede dudar de todo lo que ahí le doy pues nada es conocido porque nada es cognoscible". *Trente trois sonnets écrits au secret* es su mejor libro poético. En la novela *Quarante-huit* refiere la epopeya frustrada de la clase obrera. Su *Felipe II*, polémica biográfica, es una obra de historia, escrita con pluma erudita y humor negro. No fue menos discutida su biografía de Tolstói, en la que expone con crítica admiración el proceso que lleva a un creador prodigioso a transformarse en un esteta y un lamentable y feroz bufón de la santidad. Humanista pese a sus negaciones, Cassou fue creador y crítico, hombre de olfato vital, literario y artístico, capaz de dar un sentido público a sus afinidades personales. Así lo demostró, por lo menos, su labor ininterrumpida durante varias décadas al frente del Museo de Arte Moderno de Paris, desde donde con-

tribuyó a dar a las artes plásticas contemporáneas su rostro actual. Fue uno de los primeros en dar a la pintura hispanoamericana moderna un lugar de primera fila. Vivió las letras y las artes con tanta intensidad como la política y fue miembro del gabinete de varios ministros lo cual no agotó su veneración por el vagabundo, el hombre "que ha recibido por fin las llaves del azar, de la libertad y de la poesía". La de Jean Cassou fue durante mucho tiempo una voz crítica decididamente afín a la cultura hispánica moderna, como lo muestran sus diversos ensayos de divulgación, de entre los que destaca polémico *Panorama de la literatura española contemporánea*, su amistad y correspondencia con Alfonso Reyes, quien le dedicó un "Triolete":

"Como juega el calidoscopio  
juega tu amistad con la mía:  
a nueva sorpresa por día,  
como juega el calidoscopio [...]"

así como la afinidad activa que lo llevó a traducir al francés tanto algunos de los primeros libros de Ramón Gómez de la Serna y algunos otros de Unamuno, de quien también fue amigo, como al mismo Góngora.

Cassou nació en Bilbao de madre gaditana y de padre francés nacido en México y de madre mexicana, como lo confiesa él mismo: "Mi padre habla nacido en Guanajuato, de madre mexicana. Llevo, pues, en mis venas de escritor francés, de intelectual europeo, la nostalgia de México. México y sus dioses forman parte de mi subterráneo, allí donde bajo a veces, para escuchar y oírme". Estas pocas gotas de sangre mexicana en sus venas no bastarían para ocuparnos de él, si no fuese porque a él debe la literatura y la cultura hispánica parte de la presencia que tiene y tuvo en la cultura francesa de las preguerras y entreguerras. La muerte de Jean Cassou ha pasado inadvertida, así en los diarios nacionales como en los españoles y ya no digamos en los hispanoamericanos. Rotos los cabos, concluido el largo viaje de la tinta, él empieza ese otro aprendizaje del que nada sabemos pero al que llega bien preparado por el humor negro de su medular afinidad hispánica.

## SEPULCRO DE ANTONIO MACHADO

La Caridad, espíritu santísimo,  
Es quien guía a las santas de la noche  
Y llega a los lugares deshonrados  
Que purifica — pero no — tu antorcha.

Van ellas a librar a tus cenizas  
De un país que ya sólo es mucha arena:  
Se aventarán en vuelo de aves claras  
A través de algún cielo respirable.

Volverás a encontrar allí el aroma  
De tus hondos estíos en sus llantos.  
Y para siempre sólo quedará

Una urna quebrada por la cólera  
En Collioure, al pie de aquellas piedras  
Donde los prisioneros se nos pudren.

Jean Cassou

Traducción de Jorge Guillén

## RUFINO TAMAYO

por Jean Cassou

El éxito de la pintura mexicana en la última Bienal de Venecia ha confirmado, y quizá revelado, para un vasto público europeo la importancia de este movimiento que, inspirado por la revolución de 1910, ha producido poderosos conjuntos de decoración mural. Pero no basta considerarlo a esa luz, ya que se trata de un movimiento rico, complejo, generador de múltiples orientaciones y de temperamentos múltiples. Rufino Tamayo es uno de ellos. Su presencia en París, de vuelta de Venecia, nos da la oportunidad de conocerlo mejor, de conocer en él a México —el de ayer lo mismo que el de mañana— pero también de conocer en él a un artista de siempre y de todas partes, original como los más originales.

No es por el color local ni por la expresión de su epopeya actual como descubrimos a México en la obra de Tamayo, sino por el presentimiento del hogar oscuro y profundo del que emanan tantas imágenes; por la presencia, en esas imágenes, de un espíritu, y nuevo para nosotros. Es, sin duda, el de los dioses que crearon los ancestros zapotecos de Tamayo, de los cuales la figura más fascinante es la célebre máscara de jade del dios murciélago de Monte-Albán, la ciudad sagrada. Pero no se puede fijar y determinar tan claramente las fuentes de donde brota la poesía de Tamayo: se extienden por un espacio más vasto de fábula y de sueño. Toda una enorme prehistoria, todo un imperio tenebroso, pero también todo un pueblo, cuya alma conserva toda su vivacidad, han producido ese arte cuya extrañeza ahora nos confunde. Arte con el peso de una masa de pasado y de prestigios, arte portador de una carga, arte cargado, a través del cual se siente otra cosa, arte que no se puede abordar más que con una reverencia que se llama temor religioso, arte popular.

Es necesario hablar ahora del alma mexicana, a un tiempo humorista y fúnebre y que ríe con mandíbulas de

tigre. Desde lo hondo de los siglos guarda una familiaridad con la muerte que, es cierto, no podía asombrar a los conquistadores españoles pero que, con todo, los mantuvo considerablemente lejos. Pero esta alma cruel tiene también su candor y sus encantos, sus juegos de niños, su gracia y su feminidad. Tiene sus ingenuidades, sus delicadezas y sus refinamientos. Y, sobre todo, su silencio. En él está, quizá, su máxima virtud: en ese silencio extraordinario que es, sin embargo, un silencio de plenitud y que implica —es decir: resguarda entre sus pliegues, los pliegues de la serpiente emplumada— mil sutilezas preciosas y minuciosas.

Así, la pintura de Tamayo es silenciosa, como una persona desconocida, misteriosa, que viene de muy lejos y, tras una sonrisa aguda como el puñal de obediencia, oculta lo que sabe y lo que recuerda. Pero lo que se ofrece en su superficie es tornasolado y exquisito, un levisimo lienzo, una danza fosforescente, la más eléctrica y sedosa materia coloreada. Tales son las redes y los tentáculos que, desde el

fondo de su secreto, nos lanza esta pintura mágica y por las cuales tenemos que dejarnos seducir irresistiblemente. Pocos encantadores entre los más ilustres que admiramos pueden producir parejo encantamiento. Arrastrados más lejos, hacia el borde del abismo, vemos moverse formas, siluetas, recuerdos de dioses oscuros o muñecas del folclore, ideas y realidades, creencias tropicales y frutas del trópico, esas rebanadas de sandía, sangrantes bajo su piel de jade, largas como esa misma risa arqueológica cuya obsesión nos persigue entre las ruinas terribles. Rufino Tamayo es uno de los más grandes poetas de nuestro tiempo y uno de los más grandes poetas del mundo —de nuestro tiempo, es decir de un tiempo que desde una remota antigüedad nos desborda, y del mundo, de este mundo, el nuestro, es decir, un vestigio e inagotable planeta. Comunicar con el arte de ese silencio ajeno y las imágenes mudas y soberanas que nos entrega de más allá del océano como de más allá de las edades, es hacernos más grandes, es extendernos infinitamente. Y, sin duda, es esa la razón esencial de la alegría que nos comunica esta pintura, una alegría saludable, una alegría milagrosa, igual a una respiración más amplia.

Galerie Beaux-Arts, 6 de noviembre—9 de diciembre de 1950.

## BANAL, FRANKENSTEIN

por Gabriel Zaid

Me escribe Guimó Farber, en la fotocopia de una página del *Diccionario* de la Academia: "banal no existe. ¿Por qué no trivial, o pueril, o intrascendente?"

Etimológicamente, *banal* quiere decir lugar común. Viene de *ban*, que entre los francos era la tierra de un señor feudal abierta al uso común. Se usa en español, como galicismo, desde mediados del siglo pasado. Pero es de la misma cepa que *bando* (edicto solemne), *banas* (amonestaciones matrimoniales), *bandido* (proscrito) y *contrabando*, según Corominas.

*Trivial*, en cambio, es lo que pertenece a las tres primeras artes liberales (gramática, retórica, lógica: el *trivium*, que se estudiaba antes del *quadrivium*: geometría, aritmética, música, astronomía). *Trivial* equivale a la expresión "de primaria" (aunque el *trivium* era más bien de bachilleres).

*Banal* suena también a vano, insustancial. Pero esta resonancia despectiva, que parece una falsa etimología (vano: *banal*), es reveladora. *Banal* entra al español (y al inglés) en el siglo romántico. Parece pronunciada contra la falta de seriedad profunda.

desde el genio creador individual. Integra así tres significados:

- a) El lugar común, lo vulgar, lo que no tiene sello individual.
- b) Lo que tiene ciertas pretensiones intelectuales, sin mayores méritos: fácil, de primaria.
- c) Lo vacío, lo que carece de autenticidad, el rollo.

*Banal* es lo que no profundiza, lo que no se remonta a los orígenes creadores: es el lugar común visto como no original; lo trivial visto como no original; lo insustancial visto como no original. Es una palabra que encaja

perfectamente en nuestra lengua, insustituible para expresar esa vivencia despectiva que heredamos del romanticismo.

Y, por supuesto, existe. Las palabras existen, no porque las registre un diccionario, sino porque se usan. Otra cosa es que el uso merezca aprobación, rechazo o indiferencia. *Banal* merece aprobación, y la ha tenido de grandes escritores y lingüistas (Darío, Corominas). La Academia, cuyo *Diccionario manual* registra la palabra desde hace mucho (aunque marcada como galicismo), por fin la acepta (y sin esa marca) en la última

edición del *Diccionario*. Lo cual no le da existencia a la palabra, sino aprobación académica.

Me escribe N. Zemog, a propósito de una frase de *La poesía en la práctica* ("la creación incontrolable: Frankenstein que destruye a su creador", p. 82): "Frankenstein es el nombre del científico que da vida a los cuerpos, no el del monstruo".

Tiene razón, y lamento no haber llegado a tiempo de corregir la nueva edición, sustituyendo los "a" por "de".

*La vida (a)leve*

ADIOS AL HUEVO PASADO POR AGUA

Es hora de sacar al huevo del fuego del juego, y aquí van de despedida tres sonetos y la respuesta debida hace tiempo a una carta de Raúl Renán.

1) Decía Valéry que Dios dicta a veces un verso al poeta, pero que éste debe hallar solo el resto. Aurelio Asiaín "recibió" este verso: "Un soneto me manda hacer, a huevo..."; pero asuntos más graves le impidieron sintonizar con la onda (a)leve, y me lo regaló. El Eterno me dictó la rima que me faltaba, ese "evo" que marca siempre Su reloj pulsera. Para que no digan que no se valen tantas ayudas, le compliqué la tarea al personaje que escribe mi soneto: amén de lo exigido por su Violante, le pedí que aludiera como Lope al desarrollo de lo escrito y que sincronizara exactamente la descripción del acto de escribir con la de preparar y comerse el huevo. Aquí está el resultado:

SONETO AUTORREFERENTE Y SIMULTANEISTA  
AL BLANQUILLO TIBIO

Un soneto me manda hacer, a huevo  
sobre el Blanquillo Tibio, mi Violante:  
perfecto el metro y sólo consonante  
la rima exige, aunque me tarde un evo...

pero ya va un cuarteto. Al huevo llevo  
con la izquierda hasta el agua borboteante  
mientras logra su diestra acompañante  
el happy end de este cuarteto nuevo.

De la doble cocción, cada minuto  
y cada endecasílabo computo:  
listo está el huevo —y el primer terceto.

Si a dos manos lo como... meditado  
en tanto, este terceto da al soneto  
fin simultáneo al del postrer bocado.