Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA SEMESTRAL

MALRAUX

1901 - 1976



ENERO-JUNIO 1977
BUENOS AIRES

SUR

FUNDADA EN 1931

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración
VIAMONTE 494, 8º piso
T. E. 32-5148 - 31-3220

Comité de Colaboración

Mildred Adams
Adolfo Bioy Casares
Alberto Luis Bixio
Jorge Luis Borges
Roger Caillois
Alberto Girri
Eduardo González Lanuza
Raimundo Lida
Eduardo Mallea
Fryda Schultz de Mantovani
Silvina Ocampo
Ernesto Sábato
María Rosa Oliver
Enrique Pezzoni

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCION

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 1.800.—

Otros países:
Anual ..... u$s. 50.—

SUR

NUMERO 340 ENERO-JUNIO 1977

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

A

ANDRÉ MALRAUX
con el agradecimiento
y el pesar de SUR,
de quien fue amigo
desde 1932.

H0008123
BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO P. TOTAL
CARES Precio $12.000
Fecha 7 OCT 1998
S1CJ.15.1.2 46

SUR

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1988
COLEGIO No 222

BIBLIOTECA NACIONAL
COLOMBIA
7 OCT 1988

MALRAUX

Dos parejas de "La Condition humaine"

Nunca que yo sepa, se ha ocupado seriamente la crítica del amor en la obra de Malraux. Amor de enamoramiento. Desde luego, ocupa escaso lugar en sus novelas, exceptuando *La condition humaine*. May y Valérie se destacan en sus novelas como las dos únicas cariátides femeninas de sus escritos.

Cada uno de nosotros va a lo suyo. Si *La condition humaine* concentró mi atención, no fue por casualidad. Con el correr del tiempo, empecé a preguntarme por qué Malraux había descuidado en tal forma el tema de la mujer, pues no volvía a él. Cumplió 43 años esta novela cuando él murió. Y murió sin haber comentado, o transferido a un personaje de ficción, los problemas, los enojos, felicidad o dolores causados en su vida por quienes no analizó más en su obra: la mujer. No sólo la otra, para él, sino *lo otro*.

Si un escritor con poder creador deja de lado tamaña extensión de territorio, lo hace adrede. Malraux conocía y aquilataba los estudios de Freud y de Jung. A tal punto que en un momento dado declaró que, comparados con los monstruos descubiertos en el subconsciente por Freud, sonaban a niñerías las confesiones más espeluznantes de Dostoievsky (juicio que no me parece acertado y que él mismo rectificó al final del conjunto de artículos recogidos por Martine de Courcel y titulado *Malraux, su vida y su obra*).

Esta posición de acatamiento frente a la obra de Freud hace más llamativa su omisión. Apartó a su infancia (que detestaba, lo escribe), a las mujeres y a los conflictos que su relación con ellas pudo haberle acarreado. No sé si además del *Museo Imaginario* dejó otro inédito que corresponda a sus meditaciones en este orden de experiencias, pero no existe motivo para creerlo. Por discreción,

nunca le pregunté a qué respondía ese callar. Me consta que no lo dictaba ningún tabú religioso. ¿Recato? ¿Recato sin otro fundamento que un pudor sin fundamento? Inverosímil.

Una sola vez, por carta, salió de su trinchera. Pero yo, contagiada por sus reservas, no salí de la mía. Este tipo de reacciones se prolonga, a veces, en cadena.

No cabe duda de que la mujer estuvo muy presente en su vida, y hasta singularmente bien representada. ¿A qué respondía la omisión? ¿Qué prioridad le asignaba (o dejó de asignarle) a esta fase de su experiencia?

Lo he visto con dos mujeres (las legítimas) y afirmaría que contaban para él. Lo atestiguaba su manera de tratarlas y hasta el visible deseo, en ocasiones, de que brillaran, de quo yo me fijara en sus personalidades... en caso de que mi atención concentrada en él (a quien iba a visitar) no las tuviera en cuenta.

Pero la psicología de Malraux era complicada. De no serlo, no hubiese sido Malraux. Repercutía la complicación (¿o nacía?) en sus ideas y sentimientos. No estaba a salvo de los *thousand natural shocks that flesh Is heir to,* por más que tratara de colocarse fuera del alcance de esas miserias.

Me propongo, en estas páginas, dar como un electrocardiograma que dibuje a cuatro personajes (dos parejas). Es decir que dibuje sus reacciones. Los hombres, Kyo y Ferral, son de distinta raza, distnta ideología, distinta sensibilidad, distinto comportamiento con la mujer. Las mujeres, ambas europeas, parecidas en su toma de posesión de sus derechos (y estamos en 1933) son muy distintas en lo demás.

En *La condition humaine,* Malraux cambió la tónica de las relaciones entre los sexos. Grande fue mi sorpresa al comprobarlo; no esperaba ese vuelco en un novelista varón de esos años. Desdeñaba la ley del embudo practicada por los hombres de su generación. La ley del embudo aplicada a la mujer, se entiende. En las obras que siguieron a *La condition humaine* busqué en vano esa preocupación tan patente en 1933. No se habló más del asunto. Malraux, que no tenía alma de desertor, parecía sin embargo haberse retirado del terreno. ¿Por qué?

La importancia de ciertas págnas de *La condition humaine,* por ser únicas en la obra de Malraux, y por su valor de documento humano, me han inducido a reunirlas a manera de dos mosaicos: re-

salta en ellas, admirablemente, un análisis del amor y los amoríos (según cuál de las dos parejas describe) de cuatro personajes. Esas páginas, para mi memorables, no fueron, que yo sepa, examinadas seriamente por los comentaristas: no les atribuyeron valor en el contexto de la novela. No estoy de acuerdo con esa desestimación.

El autor nos señala, a través de Gisors (chino cuya sabiduría no es forzosamente el fruto de los años) una característica orientadora: hasta puede dar la clave de otras famosas novelas (Proust) "...la penetración de Gisors provenía de que reconocía en sus interlocutores fragmentos de su propia persona y que se hubiese podido hacer de él el más sutil retrato reuniendo estos ejemplos de perspicacia". He tomado al pie de la letra el consejo. Las citas que irán a continuación tienen funciones de guía, y repeticiones de leit-motiv. He intentado alertar al lector recogiendo para él ejemplos brillantes, agudos de *perspicacia*. Si otros las pasan por alto, y el mismo Malraux no ha vuelto sobre el tema, no me parece suficiente motivo para borrarlas del mapa; al contrario.

Así como Shakespeare (y otros genios) llevaba dentro a Othello y Yago (en potencia), Malraux, probablemente, llevaba dentro a Kyo, a Gisors, a Tchen, a Katow, a Ferral, e incluso a May y Valérie. ¿Por qué no? Es cuestión de dosificación y luego de armar bien el *puzzle*. Yo me limito a seleccionar los materiales; son inatacables, pues los proporciona el autor.

La reconstrucción del palimpsesto corre por cuenta de cada lector. Yo entre ellos.

Gisors (presentémoslo) es un chino, padre de Kyo, uno de los principales protagonistas. Aunque distinto de su hijo, son dignos el uno del otro. Gisors no quiere contestar "con prejuicios" a la confesión de un ex alumno, Tchen. Tchen acaba de matar a un hombre. Crimen político: esto no impide que sea un crimen. Crimen que Gisors no hubiese cometido. Se plantea el problema a poco de empezar la novela con el asesinato de Tan-Yen-Ta.

Cuando yo leí *La condición humana*, en 1933 (SUR lo publcó en 1936, en una traducción que, de puro confiada, no revisé: mea culpa, mea maxima culpa), tropecé y me detuve en las dos parejas, cuya historia he tratado de resumir seleccionando las páginas más reveladoras. La actitud de uno de los hombres (Kyo) y de las dos mujeres era inusitada en la novelística francesa de aquellos años,

sin embargo tan atrevida. Subrayan comportamientos *morales* (no encuentro otra palabra aunque de acuerdo con las convenciones podrá chocar el uso del término) excepcionales: una afirmación rotunda de absoluta igualdad entre los derechos del hombre y de la mujer, un rehusarse a aceptar, por parte de las mujeres, ninguna diferencia y un repudio abierto de los privilegios que se adjudican o adjudicaban) los varones. Inesperada, particularmente, era la actitud de Kyo: a la vez única y humana, gracias a un esfuerzo sobrehumano; generosa, aunque dentro de él hierven todos los egoísmos, odios, rencores de que lleva el virus nuestra grey. Contrasta su actitud con la de Ferral, que se mantiene en la línea casi victoriana tan universalmente seguida por el machismo y acatada por la mayoría de hombres y mujeres como la sola aceptable (en 1933).

Estamos en Shanghai. Veamos un poco cómo actúan estas dos parejas, una legítima, otra no.

May, mujer legítima de Kyo, es una alemana nacida en Shanghai, recibida de médica en su patria de origen. Kyo es un mestizo de chino y japonés: revolucionario. Entre ambos existe un pacto prenupcial: el casamiento no coartará la libertad de ninguno de los dos cónyuges. Como se quieren (y se querrán hasta la muerte) esto no parece poder afectarlos. No creen en la importancia de la fidelidad sexual hasta el día en que ponen a prueba su teoría. En un momento en que acecha el peligro, por piedad, May le concede unos minutos de intimidad *física* (subrayo: no se trata de amor, y esta es costumbre habitual en *los hombres*... no en Kyo) a un compañero de trabajo. De acuerdo con el pacto aceptado, no debe de atribuírsele al hecho ningún valor. Justamente, es el día (o la noche) en que ha de estallar la rebelión, cuyo jefe es Kyo. Eso sí tiene importancia... En medio del peligro de muerte, este detalle es, para May, un descolorido episodio sin consecuencia, como el haber dado de beber un vaso de agua a un sediento. La pareja vive en tensión contínua y rodeada de amenazas mortales, compartidas fraternalmente. Pero cuando May, con repentina aprensión, tratando ya de darle un tono natural a lo que ve, de pronto, bajo otro ángulo, le dice a Kyo que finalmente se acostó con Langlen, ambos descubren que los celos físicos no se descartan con teorías. Los razonamientos no sirven para anularlos. Hasta los jefes revolucionarios más desprejuiciados (por lo menos los de 1933) son víctimas del contragolpe de un acto que juzgaban anodino en el reino de!

intelecto y por lo tanto desprovisto de ponzoña. Alguna tiene, puesto que cobra súbitamente un tal impuesto de dolor en la pareja, hasta entonces ingenuamente segura de sus reacciones. May sufre tanto como Kyo.

Abramos ahora el libro. Kyo está descansando cuando May regresa del hospital donde trabaja. Se abre la puerta y entra:

" Su capuchón de cuero azul, de un corte casi militar, acentuaba lo
" que había de viril en su andar y hasta en su rostro —boca grande,
" nariz corta, pómulos abultados, propios de las alemanas del Norte.
" —¿La cosa sucederá como estaba previsto, dentro de un rato, Kyo?
" —pregunta.
" — Sí.
" May era médica de uno de los hospitales chinos, pero venía de
" la sección de mujeres revolucionarias, cuyo hospital clandestino
" dirigía.
" — Siempre la misma cosa, ¿sabes? Acabo de atender a una mucha-
" cha de diez y ocho años que ha intentado suicidarse con una hoja
" de afeitar en el palanquín del matrimonio. La obligaban a casarse
" con una bestia respetable... La han llevado con su vestido rojo
" de novia empapado de sangre. La madre iba detrás: una sombra
" minúscula, esmirriada; sollozaba, como es natural... Cuando le
" dije que la muchacha no se moriría, se lamentó: "¡Pobrecita! Sin
" embargo, casi ha tenido la suerte de morirse..." "*La suerte...*"
" Eso es más elocuente que nuestros discursos acerca de la situación
" de las mujeres aquí...
" Alemana, aunque nacida en Shanghai, doctora recibida en Hei-
" delberg y en París, hablaba el francés sin acento extranjero. Arro-
" jó su boina sobre la cama. Sus cabellos ondulados estaban echados
" hacia atrás, para que fuese más fácil peinarlos. El sintió deseos
" de acariciarlos. La frente, muy despejada, tenía también algo de
" masculino; pero, desde que había cesado de hablar, se feminizaba.
" Kyo no apartaba de ella los ojos: el abandono de la voluntad dul-
" cificaba sus facciones, porque el cansancio las distendía, y porque
" estaba sin boina. Aquel rostro vivía por su boca sensual y por sus
" ojos muy grandes, transparentes y lo bastante claros para que la
" intensidad de la mirada no pareciese producida por la pupila, sino
" por la sombra de la frente en las órbitas alargadas.
" Atraído por la luz, entró un pequinés blanco, corriendo. Ella
" lo llamó, con voz fatigada.

" – ¡Perro sedoso, perro lindo, perro lanudo!
" Lo tomó con la mano izquierda y lo levantó hasta su rostro,
" acariciándolo.
" – Conejo –dijo, sonriendo–; conejito, conejovich...
" – Se parece a ti– dijo Kyo.
" – ¿Verdad?
" Contemplaba en el espejo la cabeza blanca, junto a la suya, por
" encima de las patitas unidas. La divertida semejanza provenía de
" sus pómulos germánicos [...] Kyo pensó en el saludo de Otelo:
" ¡Oh, querida guerrera mía!..."
" Soltó el perro y se levantó. El abrigo, a medio abrir, descubría
" en su desorden los senos, muy altos, que hacían pensar en los pó-
" mulos. Kyo le contó lo que había hecho aquella noche.
" – En el hospital –dijo ella– han entrado esta noche unas treinta
" mujeres jóvenes de la propaganda, escapadas de las tropas blan-
" cas... Heridas. Cada vez ocurre esto con más frecuencia. Dicen
" que el ejército está muy cerca. Y que hay muchos muertos...
" – Y la mitad de las heridas morirán... El sufrimiento no puede
" tener sentido más que cuando no conduce a la muerte, y conduce
" a ella casi siempre.
" May reflexionó.
" – Sí –dijo, al fin– Y, sin embargo, quizá sea esa una idea mas-
" culina. En mi opinión, para una mujer, el sufrimiento, cosa extra-
" ña, hace pensar en la vida más que en la muerte... A causa de
" los partos, quizá...
" Reflexionó de nuevo.
" – Cuanto más heridos hay, cuanto más se aproxima la insurrección,
" más se hace el amor.
" – Se comprende.
" – Es preciso que te diga una cosa que tal vez te moleste un poco
" Kyo...
" Apoyado en el codo, él la interrogó con la mirada. May era
" inteligente y valiente: pero, con frecuencia, torpe.
" – Acabé por acostarme con Langlen, esta tarde.
" Kyo se encogió de hombros, como para decir: Es asunto tuyo.
" Pero su gesto y la expresión violenta de su rostro se compaginaban
" mal. Ella lo miraba, extenuada, con los pómulos acentuados por
" la luz vertical. También él miraba sus ojos sumidos en la sombra,
" y no decía nada. Se preguntaba si la expresión de sensualidad de

" su cara no vendría de aquellos ojos anegados en sombra; la ligera
" hinchazón de sus labios acentuaban con violencia sus rasgos fe-
" meninos... May se sentó en la cama y luego le tomó una mano.
" A él le faltó poco para retirarla, pero se la dejó.
" May notó, sin embargo, la reacción.
" – ¿Te he disgustado?
" – Ya te he dicho que eres libre... No pidas demasiado– añadió,
" con amargura.
" El perrito saltó sobre la cama. El retiró su mano para acariciarlo
" quizá.
"– Eres libre –repitió. Lo demás, poco importa.
" – En fin; yo *debía* decírtelo. Hasta por mí.
" – Sí.
" Que ella debiera decírselo, no hacía al caso, ni para el uno ni
" para el otro. Kyo quiso, de pronto, levantarse: acostado así, y ella
" sentada sobre la cama, parecía un enfermo cuidado por ella...
" Pero, ¿para qué? Todo era igualmente inútil. Seguía, sin embargo,
" mirándola, descubriendo que ella podía hacerlo sufrir, pero que,
" desde meses atrás, que la mirara o no, no la veía más; algunas
" expresiones, a veces... Aquel amor, frecuentemente crispado, que
" los unía como un hijo enfermo; aquel sentido de sus vidas com-
" partidas y de sus muertes que los unía; aquel entendimiento car-
" nal entre ambos, nada de todo eso existía frente a la fatalidad que
" decolora las formas de que están saturadas nuestras miradas. '¿La
" amaré menos de lo que creo?' –pensó. No. Hasta en aquel mo-
" mento estaba seguro de que, si ella muriese, él no serviría ya a
" su causa con esperanza, sino con desesperación, como un muerto.
" Nada, no obstante, prevalecía contra la decoloración de aquel ros-
" tro sepultado en el fondo de sus vidas comunes como en la bruma,
" como en la tierra. Se acordó de un amigo que había visto morir la
" inteligencia de la mujer que amaba, paralizada durante unos me-
" ses; le parecía ver morir a May así; ver desaparecer absurdamente,
" como una nube que se reabsorbe en el cielo gris, la forma de su
" felicidad. Como si hubiese muerto dos veces: por efecto del tiem-
" po y de lo que le decía.
" May se levantó y fue hasta la ventana. Andaba con soltura, a
" pesar de su cansancio. Decidiendo, por temor y pudor sentimental
" mezclados, no volver a hablar de lo que acababa de decir, puesto
" que él callaba; deseando huir de aquella conversación, a la que

" ella, no obstante, comprendía que no escaparía, trató de expresar " su ternura diciendo cualquier cosa, y recurrió, por instinto, a un " animismo que a él le agradaba: frente a la ventana, uno de los " árboles de marzo se había cubierto de brotes durante la noche; " la luz de la habitación iluminaba sus hojas, todavía abarquilladas, " de un verde tierno sobre fondo oscuro.

" – Ha ocultado sus hojas en el tronco durante el día –dijo–, y las " enseña esta noche, mientras no se le ve.

" Parecía hablar para sí misma; pero ¿cómo Kyo habría podido " no percibir el tono de su voz?

" – Hubieras podido elegir otro día– dijo él, entre dientes.

" También él se veía en el espejo, apoyado sobre el codo –con " máscara tan japonesa entre sus sábanas blancas. "Si yo no fuese " mestizo..." Hacía un esfuerzo intenso para rechazar los pensa- " mientos odiosos o ruines, listos para justificar y alimentar su cólera. " Y la miraba; la miraba, como si aquel semblante hubiera debido " volver a encontrar, por el sufrimiento que infligía, toda la vida " que había perdido.

" – Pero, Kyo, precisamente era hoy cuando eso no tenía impor- " tancia... y...

" Iba a añadir: "El lo deseaba tanto". Frente a la muerte, aquello " suponía tan poco... Pero solamente dijo:

" – ... y yo también, mañana, puedo morir...

" ¡Tanto mejor! Kyo sufría el dolor más humillante: el que uno " se desprecia de padecer. Realmente, ella era libre para acostarse " con quien quisiera. ¿De dónde procedía, pues, aquel sufrimiento " sobre el cual él no se reconocía ningún derecho y que se reconocía " tantos derechos sobre él?

" – Cuando tú comprendiste lo que yo... representaba para ti, Kyo, " me preguntaste un día, no en serio (un poco, solamente) si yo " creía que te seguiría a la cárcel, y yo te respondí que no sabía " nada; que lo difícil, sin duda, era permanecer en la cárcel. Sin " embargo, tú pensaste que yo iría, puesto que creías en mí también. " ¿Por qué no creer ahora?

" – Siempre son los mismos los que van a la cárcel. Katow iría, aun- " que no me quisiera profundamente. Iría por la idea que tiene de " la vida y de sí mismo. No es por alguien por lo que se va a la " cárcel.

" – Kyo, éstas son ideas de hombre...

" El, absorto, soñaba.
" – Y, sin embargo –dijo–, amar a los que son capaces de hacer eso
" y ser amado por ellos quizá, ¿qué más esperar del amor? ¿Qué
" manía de pedirles cuentas, además?... Incluso si lo hacen por
" su... moral...
" – No es por moral –dijo ella, con lentitud–. Por moral, segura-
" mente yo no sería capaz de tal cosa.
" – Pero –él también hablaba con lentitud– ese amor no te impidió
" acostarte con un tipo, cuando tú pensabas, acabas de decirlo, que
" eso... me molestaría...
" – Kyo, voy a decirte algo extraño, y que es verdad, sin embargo...
" Hasta hace cinco minutos, creí que no te importaría. Quizá me
" convenía creerlo... Hay impulsos, sobre todo cuando se está tan
" cerca de la muerte –es de la de los otros de la que yo tengo cos-
" tumbre, Kyo...– que no tienen nada que ver con el amor...
" *Sin embargo, los celos existían* [1], tanto más turbios cuanto que
" el deseo sexual que ella le inspiraba descansaba sobre la ternura.
" Con los ojos cerrados, todavía apoyado sobre el codo, trataba –tris-
" te oficio– de comprender. No oía más que la respiración oprimida
" de May y el roce de las patas del perrito. Su herida venía en pri-
" mer lugar –luego, ¡ay! vendrían otras cosas– de que atribuía al
" hombre que acababa de acostarse con May –¡y sin embargo, no
" puedo llamarlo su amante!– desprecio hacia ella. Era uno de los
" antiguos camaradas de May; apenas lo había tratado. Pero él co-
" nocía la misoginia fundamental de casi todos los hombres [2]. "La
" idea de que, habiéndose acostado con ella, porque se ha acostado

[1] El subrayado es mío.

[2] "La misoginia fundamental de casi todos los hombres". Ese es el punto espinoso de todas estas cuestiones. En *Le Nouvel Observateur*, Dominique Desanti, en una entrevista, habla de Drieu y de Malraux; de su amistad recíproca. Y a propósito de misoginia, ella le pregunta a Malraux por la misoginia de Drieu. Hay muchas misoginias, contesta Malraux. La de Drieu no es la misoginia elemental que consiste en pensar: "Esas idiotas son todavía más tontas que nosotros". Se trata de otra cosa. Las relaciones de Drieu con las mujeres que podía considerar sus iguales estaban siempre llenas de una velada agresividad [lo de velada sobra]. Por lo contrario se mostraba delicado, tierno y encantador con mujeres tarifadas. Aunque nunca lo he visto en esa compañía, yo sé (por lo que el mismo Drieu me ha dicho) que es la verdad. Lo que no dice Malraux, y tal vez no supo claramente, es que esto correspondía a un complejo de inferioridad que durante casi toda su vida (no digo al final) padeció Drieu frente a una mujer que estaba a su nivel

" con ella puede pensar de ella: 'Esta putita', me da ganas de apa-
" learlo. ¿No se estará siempre celoso sino de lo que se supone que
" supone el otro? Triste humanidad..."

" Para May, la sexualidad no comprometía a nada. Era preciso
" que aquel tipo lo supiese. Que se acostase con ella, bueno; pero
" que no se imaginara que la poseía. 'Estoy hecho una calamidad...
" —pensó. Pero no podía remediarlo, y aquello no era lo esencial:
" lo sabía. Lo esencial, lo que lo trastornaba hasta la angustia, era
" que, de pronto, se había separado de ella, no por odio —aún cuando
" existiese el odio en él—; no por celos —¿o es que precisamente,
" aquello eran celos?—, sino por un sentimiento sin nombre, tan
" destructor como el tiempo o la muerte: la sensación de haberla
" perdido. Había vuelto a abrir los ojos. ¿Qué ser humano moraba
" en ese cuerpo deportivo y familiar, en ese perfil perdido; un ojo
" alargado, que partía de la sien, hundido entre la frente despejada
" y los pómulos? ¿La que acababa de hacer el amor? Pero, ¿no era,
" también, la que soportaba sus debilidades, sus dolores, sus irrita-
" ciones; la que había cuidado con él a sus camaradas heridos, ve-
" lado con él a sus amigos muertos?... La suavidad de su voz es-
" taba todavía en el aire... No se olvida lo que se quiere olvidar.
" Sin embargo, aquel cuerpo recobraba el misterio punzante del
" ser conocido, transformado, de pronto —mudo o ciego o loco. Y
" era una mujer. No una especie de hombre. Otra cosa...

" Se le escapaba por completo. Y, a causa de ello, quizá, la ur-
" gencia rabiosa de un contacto intenso con ella, cualquiera que fue-
" se, lo cegaba: espanto, gritos, golpes. Se levantó, se acercó a ella.
" Sabía que se hallaba en un estado de crisis, que al día siguiente,
" tal vez, ya no comprendería nada de cuanto sentía; pero estaba
" frente a May como ante una agonía, y, como hacia una agonía,

---

(intelectual o espiritual). Y ese complejo lo inducía a desdeñar a aquellas de quienes temía el desdén.

El caso de Malraux es totalmente distinto. Si existían complejos, nunca se expresaron como los de Drieu. ¿Cuáles eran? No bastan unas horas de relecturas de sus obras y de análisis para descifrarlos. Yo creo que provenían de su infancia con la cual no había podido *(ni querido, ni intentado)* reconciliarse. Hay que buscar en *la perspicacia de Malraux* el enigma de su vida —en lo que se refiere a sus amistades o amores con las mujeres. Combinando esas perspicacias como un rompecabezas se lograría una aproximación o lo que fue *su misoginia.* No sé si es el término que conviene en el caso del autor de *La condition humaine.*

" el instinto lo empujaba hacia ella: tocar, palpar, retener a los que " se nos van, aferrarse a ellos... ¡Con cuánta angustia lo miraba " May, parado a dos pasos de ella!... La revelación de lo que bus- " caba cayó sobre él por fin: acostarse con ella, refugiarse ahí con- " tra ese vértigo en que parecía perderla enteramente: no tenían " para qué conocerse cuando concentraban sus fuerzas en estrechar- " se uno contra otro.

" Ella se volvió de pronto: acababan de llamar. Demasiado tem- " prano para Katow.

[Kyo abre la puerta y habla un instante con alguien.]

" .....

" Kyo volvió a entrar al cuarto y se vistió en un instante: pantalón " y pullover. Alpargatas (quizá hubiera que trepar). Estaba lis- " to. May le ofreció los labios. El espíritu de Kyo quería besarlos, " su boca, no, —como si, independiente, le guardase rencor. La besó, " por fin, mal. Ella lo miró con tristeza, con los párpados medio " caídos; sus ojos llenos de sombra se tornaban poderosamente ex- " presivos, puesto que la expresión procedía de los músculos. Kyo " sali.ó

" Caminaba al lado de Katow, una vez más. No podía, sin em- " bargo, librarse de ella. 'Ahora mismo, me parecía una loca o una " ciega. No la conozco. No la conozco más que en la medida en que " la amo, en el sentido en que la amo. No posee uno de un ser, sino " lo que cambia en él, dice mi padre... ¿Y después?'. Se hundió en ' sí mismo, como en aquella callejuela, cada vez más oscura, donde " hasta los aisladores del telégrafo no brillaban ya sobre el cielo. " Volvía a sentir angustia y se acordó de los discos. 'Se oye la voz " de los demás con los oídos; la propia, con la garganta'. Sí. La vida " de uno también se oye con la garganta. ¿Y la de los demás...? " En primer término, estaba la soledad; soledad inmutable tras la " multitud mortal como la gran noche primitiva detrás de aquella " noche densa y pesada, bajo la cual acechaba la ciudad desierta, " llena de esperanza y de odio. 'Pero yo, para mí, para la garganta, " ¿qué soy? Una especie de afirmación absoluta, de afirmación de " loco: una intensidad más grande que la de todo el resto. Para los " demás, yo soy lo que he hecho'. Sólo para May no era lo que había " hecho; era otra cosa completamente distinta de su biografía. No " era al hombre al que prestaba ayuda ese abrazo en que el amor " mantiene a dos seres pegados unos a otros contra la soledad: era

"al loco, al monstruo incomparable, preferible a cualquier cosa,
"que todo ser es para sí mismo y al que cobija en su corazón. Desde
"que su madre había muerto, May era el único ser para quien él
"no era Kyo Gisors, sino la más estricta complicidad. 'Una compli-
"cidad consentida, conquistada, elegida', pensó, extraordinariamente
"de acuerdo con la noche, como si su pensamiento ya no estuviese
"hecho para la luz. 'Los hombres no son mis semejantes, son los
"que me ven y me juzgan; mis semejantes son aquellos que me
"aman y no me miran; los que me aman a pesar de todo; los que
"me aman a pesar de la decadencia, de la bajeza, de la traición;
"a mí, y no a lo que yo haya hecho o hiciera; que me querrían
"tanto como yo me quiero a mí mismo —hasta el suicidio, incluso...
"Sólo con ella tengo en común este amor, desgarrado o no, como
"otros tienen hijos enfermos y que pueden morir'... Aquello no
"era, por cierto, la felicidad; era algo primitivo que concordaba
"con las tinieblas y hacía subir hasta él un calor que acababa en
"un abrazo inmóvil, como una mejilla contra otra mejilla la única
"cosa en él que era fuerte como la muerte.
"Sobre los tejados, había sombras apostadas".
" .....

Aquí intercalamos unas reflexiones sobre el terrorismo. Tchen acaba de asesinar por razones políticas (su primer crimen) a Tan-Yen-Ta y viene a decírselo al padre de Kyo, Gisors, porque se siente envuelto en la terrible bruma de la soledad. Por primera vez se siente aislado de todo.

"Tchen no pertenecía ya a China, ni aún por la manera como la había abandonado: una libertad total lo entregaba totalmente a sus ideas..."

"La acción en los grupos de choque ya no bastaba al joven [Tchen]: el terrorismo constituía para él una fascinación".

"...se había arrojado en el mundo del crimen y ya no saldría de él: con encarnizamiento entraba en la vida terrorista como en una cárcel ... sería apresado y torturado o muerto; hasta entonces, viviría como un obseso [...] Sus ideas lo hacían vivir, ahora iban a matarlo."

"Desde que había observado a Tchen [revolucionario a las órdenes de Kyo] había comprendido [habla Gisors, padre de Kyo, que no participa de estas actividades] que ese adolescente no

podía contentarse con una ideología que no se transformara inmediatamente en actos".

"... soñaba [Tchen] con un apostolado de que lo alejaba precisamente *su ausencia de caridad*[3]. Para vivir, tenía que escaparse del cristianismo".

Estas líneas servirán para dar el ambiente y el tipo de terrorismo vivido, practicado por esa juventud que rodeaba a la pareja Kyo-May. Sigámosla:

" Kyo volvió a su habitación, donde había dejado el saco.
" May se ponía el abrigo.
"— ¿Adónde vas?
" — Contigo, Kyo.
" — ¿Para qué?
" May no respondió.
"— Es más fácil que nos reconozcan juntos que separados —dijo Kyo.
" — No. ¿Por qué? Si tú estás fichado, es igual...
" — Tú no servirías para nada.
"— ¿Para qué serviré aquí, mientras tanto? Los hombres no saben
" lo que es tener que esperar...
" Kyo dio unos pasos, se detuvo, se volvió hacia ella.
" — Escucha, May: cuando tu libertad ha estado en juego, yo te la
" he reconocido...
" May comprendió a qué hacía alusión, y sintió miedo...
" Kyo añadió, con una entonación más sorda:
" — ... y tú la usaste. Ahora, se trata de la mía.
" — Pero, Kyo, ¿qué tiene que ver eso con lo de ahora?
" — Reconocer la libertad de otro es darle la razón contra nuestro pro-
" pio sufrimiento; lo sé por experiencia.
" — ¿Soy yo *"otra"*, Kyo?
" El se calló de nuevo. Sí, en aquel momento, ella era otra. Algo
" entre ellos había cambiado.
" — Entonces —prosiguió May—, porque yo... En fin, a causa de
" aquello, ¿ya no podemos siquiera enfrentar juntos un peligro?...
" Reflexiona, Kyo: parecería, casi, que te vengas...
" — No poder hacerlo ya, y buscarlo cuando es inútil, son dos cosas.
" — Pero, si tú me tuvieras tanto rencor, no tendrías más que tomar
" una querida... ¡Pero no! Por qué te digo eso; no es verdad, yo

[3] El subrayado es mío.

" no tengo un amante, me he acostado con un individuo. No es lo
" mismo. Sabes muy bien que puedes acostarte con quien quieras...
" – Me bastas– respondió él, con amargura.
" Su mirada extrañó a May: todos los sentimientos se mezclaban
" en esa mirada. Y –el más perturbador de todos–, sobre su rostro
" se veía una inquietante voluptuosidad, ignorada por él mismo.
" En este momento, como hace quince días –continuó–, no es de
" hacer el amor de lo que tengo deseo. No digo que no tengas ra-
" zón; lo que digo es que quiero irme solo. La libertad que tú me
" reconoces es la tuya. La libertad de hacer lo que *te* plazca. La
" libertad no es un intercambio: es la libertad.
" – Es un abandono...
" Silencio.
" – ¿Para qué se enfrentan con la muerte los seres que se aman,
" Kyo, si no lo hacen para enfrentarla juntos?
" Adivinó que él iba a salir sin discutir, y se colocó ante la puerta.
" – No había para qué concederme esa libertad –dijo–, si ella ha
" de separarnos ahora.
" – Tú no la pediste.
" – Tú me la habías reconocido de antemano.
" 'No debiste creerme' –pensó él. Era verdad; siempre se la ha-
" bía reconocido. Pero que discutiese en aquel momento sobre tales
" derechos la separaba más aún de él.
" – Hay derechos que no se conceden –dijo May, con amargura–
" sino para que no sean utilizados.
" – Si yo no los hubiera reconocido sino para que pudieses aferrarte
" a ellos en este momento, no estaría tan mal...
" Aquellos segundos los separaban más que la muerte: párpados,
" boca, sienes, el lugar de todas las ternuras es visible en el rostro
" de una muerta, y aquellos pómulos altos y aquellos párpados per-
" tenecían ya a un mundo ajeno. Las heridas del más profundo amor
" bastan para crear un odio magnífico. ¿Retrocedía ella tan cerca
" de la muerte, en el umbral de aquel mundo de hostilidad que des-
" cubría? May dijo:
" – No me aferro a nada, Kyo, digamos que no tengo razón, diga-
" mos lo que tú quieras; pero ahora, en este momento, inmediata-
" mente, quiero ir contigo. Te lo pido.
" Kyo callaba.
" – Si no me amases –continuó May–, te sería indiferente dejar

" que fuese contigo... ¿Entonces?... ¿Para qué hacernos sufrir?
" Como si fuese éste el momento —añadió, con cansancio.

" Kyo sentía agitarse en él ciertos demonios familiares que re-
"pudiaba. Tenía deseos de castigarla, y precisamente en su amor.
" Ella tenía razón: si no la hubiera amado, ¿qué le habría importado
" que muriese? Tal vez May lo obligaba a comprender eso en el
" momento en que más se oponía a ella.

" ¿Sentía May deseos de llorar? Había cerrado los ojos, y el es-
" tremecimiento de sus hombros, constante y silencioso, parecía en
" oposición con su rostro inmóvil la expresión misma de la desespe-
" ración humana. No era ya sólo la voluntad de él que los separaba,
" sino el dolor. Y como el espectáculo del dolor aproxima tanto co-
" mo el dolor separa, de nuevo se lanzaba hacia ella, hacia aquella
" cara cuyas cejas subían poco a poco —como cuando se maravilla-
" ba... Por encima de los ojos cerrados, el movimiento de la frente
" se detuvo, y aquel rostro tenso, cuyos párpados permanecían bajos.
" se convirtió de pronto en el de una muerta.

" La mayoría de las expresiones de May le eran demasiado fa-
" miliares para sorprenderlo. Pero no había visto nunca aquella más-
" cara mortuoria —el dolor, y no el sueño, en los ojos cerrados—, y
" la muerte estaba tan cerca que aquella ilusión adquiría la fuerza
" de una siniestra prefiguración. May volvió a abrir los ojos, sin
" mirarlo: su mirada quedaba perdida en la pared blanca de la
" habitación. Sin que uno solo de sus músculos se moviese, una lá-
" grima resbaló a lo largo de la nariz, y quedó suspendida junto a
" su boca, traicionando con su vida sorda, punzante, conmovedora
" como el dolor de los animales, a aquella máscara tan inhumana,
" tan muerta como antes.

" —Abre otra vez los ojos.

" Ella lo miró.

" —Están abiertos...

"—He tenido la impresión de que estabas muerta.

" —¿Y qué?

" Ella se encogió de hombros, y continuó, con una voz llena del
" más triste cansancio.

" —Yo, si muero, considero que tú puedes morir...

" Ahora comprendía Kyo qué verdadero sentimiento le impul-
" saba: quería consolarla. Pero solo podía consolarla aceptando que

" partiera con él. May había vuelto a cerrar los ojos. La tomó en
" sus brazos y la besó en los párpados. Y cuando se apartaron:
" – ¿Nos vamos?– preguntó May.
" – No.
" Demasiado leal para ocultar su instinto, May volvía a sus de-
" seos con una terquedad de gata que con frecuencia fastidiaba a
" Kyo. Se había apartado de la puerta, pero él se dio cuenta enton-
" ces de que había tenido deseos de irse solamente mientras había
" estado seguro de que ella no lo dejaría pasar.
" – May, ¿vamos a separarnos por sorpresa?
" – ¿He vivido como una mujer a la que se protege?...
" Permanecían frente a frente, sin saber ya qué decir y sin aceptar
" el silencio, sabiendo ambos que aquel instante, uno de los más
" graves de su vida, estaba corrompido por el tiempo que pasaba:
" el lugar de Kyo no era ese. Su lugar estaba en el Comité, y en
" todo cuanto pensaba se emboscaba la prisa.
" May mostró la puerta con el rostro.
" El la miró; tomó su cabeza entre las manos, oprimiéndola sua-
" vemente, sin besarla, como si hubiera podido poner en aquel gesto
" todo lo que de ternura y de violencia mezcladas tienen los gestos
" viriles del amor. Por fin sus manos se apartaron.
" Las dos puertas se volvieron a cerrar. May seguía escuchando,
" como si hubiese esperado que se cerrase, a su vez, una tercera
" puerta que no existía –la boca abierta y blanda, borracha de pe-
" na– descubriendo que le había hecho seña de partir solo porque
" pensaba que era la única actitud que pudiera decidirlo a llevarla.
[Kyo sale y se encuentra con Katow]
" .....
" La separación no había tranquilizado a Kyo. Por el contrario,
" May era más fuerte en la calle desierta –después de haber cedi-
" do– que frente a él, oponiéndose a su partida. Entró en la ciudad
" china, no sin darse cuenta de ello, aunque con indiferencia. '¿He
" vivido como una mujer a la que se protege?...' ¿Con qué derecho
" ejercía él su lamentable protección sobre la mujer que había acep-
" tado, incluso, que partiese? ¿En nombre de qué se separaba? ¿Es-
" taba seguro de que eso no era una venganza? Sin duda, May esta-
" ba aún sentada en la cama, anonadada por un dolor que no ne-
" cesitaba de análisis psicológico.

" Volvió sobre sus pasos, corriendo.
" En la habitación de los fénix no había nadie: su padre había
" salido. May estaría en su cuarto. Antes de abrir la puerta, se de-
" tuvo, invadido por la fraternidad de la muerte, descubriendo cuán-
" to, ante aquella comunión, era irrisoria la carne, a pesar de su
" arrebato. Ahora comprendía que acceder a llevar al ser a quien
" se ama hacia la muerte constituye, quizá, la forma total del amor,
" la que no puede ser sobrepasada.
" Abrió.
" Ella se echó precipitadamente el abrigo sobre los hombros, y
" lo siguió sin decir palabra.

El nivel en que se desarrolla esta relación de Kyo y May está dado in crescendo en cada página, pero la última tiene algo tan evidente e inapelable que sólo pide punto y aparte.

Pasemos ahora a la otra pareja, Ferral y Valérie. Se trata de una aventura amorosa. Ferral tiene en Shanghai un poder y un prestigio mayores que los del cónsul general de Francia (del que es amigo). Diputado desde muy joven, presidente del Consorcio Franco-Asiático, Ferral con su perfil "fino y brutal", es rico. Por definición, poderosa ave de presa. Su comportamiento con las mujeres (contrariamente al de Kyo) es el de casi todos los "señores" de esos años: se considera el amo, el mandamás. Valérie no se pliega a esa modalidad. Su oficio es la *haute couture*. Está esperando por tercera vez (tan sólo) a Ferral, en su cuarto. Tiene la ilusión de inspirarle amor. Ignora —dice Malraux— que Ferral está encerrado en el *erotismo*, no en el *amor*. Además, el orgullo machista de Ferral, como el orgullo feminista de Valérie con distintas raíces claro está, van a chocar, furiosamente. Ferral le encuentra a Valérie cierto aire de precioso animalito desamparado. Y Ferral amaba a los animales como todos aquellos que no pueden creer de veras en los hombres —dice Malraux (en este caso léase mujeres). Por su lado, Valérie como May, no tienen nada de desamparadas. Aunque muy distintas, reaccionan de la misma manera ante el imperialismo del varón. Ambas se sienten a su nivel. Pero a May le ha tocado un hombre excepcional, capaz de ternura y de un tipo de consideraciones rara vez prodigadas a la mujer.

Vamos ahora a Ferral y a Valérie con los ojos de Malraux:
" ... Valérie estaba acostada. Ferral recordaba a uno de sus amigos,
" inválido inteligente, a quien le había envidiado sus queridas. Un

" día que a propósito de él interrogaba a Valérie: 'No hay nada más " seductor que un hombre en quien se unen la fuerza y la debili- " dad', le dijo ella. Haciendo profesión de que un ser no se expli- " caba por su vida, él retenía esta frase más que todo lo que ella " le había confiado de la suya propia.

" El sabía sin embargo que ella no sentía ternura por él. Adivi- " naba que halagaba su vanidad, y que ella esperaba de su entrega " homenajes más preciosos; no advinaba que Valérie esperaba so- " bre todo *la aparición de la parte de infancia de ese hombre impe- " rioso* [4]; que era su querida para que él terminara por quererla. " Ella ignoraba que la naturaleza de Ferral, y su lucha presente, lo " encerraban en el erotismo, no en el amor.

" Aquella gran modista rica no era venal. Ella afirmaba que el " erotismo de muchas mujeres consistía en desnudarse delante de un " hombre escogido, y que sólo funcionaba plenamente una vez. Era " aquélla, no obstante, la tercera vez que se acostaba con él. Ferral " apreciaba en ella un orgullo semejante al suyo. 'Los hombres tie- " nen los viajes, y las mujeres tienen a sus amantes' —le había dicho " Valérie la víspera. ¿Le gustaba, como a muchas mujeres, por el " contraste entre su dureza y las atenciones que le prodigaba? Fe- " rral no ignoraba que comprometía en aquel juego su orgullo —lo " esencial de su vida. No dejaba de ofrecer peligro una compañera " que decía: 'Ningún hombre puede hablar de las mujeres, querido, " porque ningún hombre comprende que todo nuevo maquillaje, " todo nuevo vestido y todo nuevo amante proponen una nueva al- " ma...' —con la sonrisa adecuada.

" Entró en el cuarto. Acostada, con los cabellos en el hueco del " brazo, bien torneado, ella lo miró sonriendo.

" La sonrisa le daba la vida, a la vez intensa y entregada, que " da el placer. En reposo, la expresión de Valérie era de tristeza " tierna, y Ferral recordaba que la primera vez que la había visto " había dicho que tenía un rostro como nublado —la cara que con- " venía a lo que sus ojos grises tenían de dulces. Pero cuando la co- " quetería entraba en juego, la sonrisa que entreabría su boca en " forma de arco, más en las comisuras que en el centro, armonizan- " do de una manera imprevista con sus cabellos, cortos y ondulados " en mechones, y con sus ojos, entonces menos tiernos, le daba, a

[4] El subrayado es mío. Este es el tema tabú para Malraux.

" pesar de la fina regularidad de sus rasgos, la expresión atribulada
" de un gato abandonado. A Ferral le gustaban los animales (como
" a todos aquellos cuyo orgullo es demasiado grande para amoldarse
" a los hombres); los gatos, sobre todo.
" .....

[Ferral va a ponerse en pijama en el cuarto de baño.]

" Cuando volvió, Valérie soñaba y no sonreía ya.
" ¿Es que solo quería ser amado por la mujer de la sonrisa, de quien
" esta mujer sin sonrisa lo separaba, como una extraña? El tren
" blindado disparaba cada minuto, como para un triunfo; estaba aún
" en manos de los gubernamentales, con el cuartel, el arsenal y la
" iglesia rusa.
" – Querido –preguntó ella–, ¿ha vuelto usted a ver al señor Clap-
" pique?
" Toda la colonia francesa de Shanghai conocía a Clappique. Va-
" lérie había vuelto a encontrarlo durante una cena, la antevíspera;
" su fantasía le encantaba.
" – Sí. Le he encargado que me compre algunas aguadas de Kama.
" – ¿Se encuentran en las casas de los anticuarios?
" – No. Pero Kama vuelve de Europa; pasará por aquí dentro de
" unos quince días. Clappique estaba cansado, y no ha contado más
" que dos lindas historias...
" [.....]

" – ¿Ha leído usted *Alicia en el país de las maravillas*, querida?
" El tono casi irónico que le daba a la palabra "querida" irritaba
" a Valérie.
" – Cómo ¿lo duda usted? Me lo sé de memoria.
" – Su sonrisa me hace pensar en el fantasma del gato que no se
" materializaba nunca y del que no se veía más que una encantadora
" sonrisa de gato, flotante en el aire. ¡Ah! ¿Por qué la inteligencia
" de las mujeres quiere siempre buscar otro objeto distinto del suyo?
" – ¿Cuál es el suyo, querido?
" – El encanto y la comprensión, claro está.
" Ella reflexionó.
" – Lo que los hombres llaman así es la sumisión del espíritu. Usted
" no reconoce en una mujer más que la inteligencia que lo aprueba.
" Eso es tan agradable...
" – Entregarse, para una mujer, y poseer, para un hombre, son los

" dos únicos medios de que los seres disponen para comprenderlo " todo, sea lo que sea...

" —¿No cree usted, querido, que las mujeres no se entregan nunca " (o casi nunca), y que los hombres no poseen nada? Se trata de " un juego: 'Creo que la poseo, puesto que ella cree que es poseí- " da..' ¿Sí? ¿Verdaderamente? Lo que voy a decir está muy mal, " pero, ¿no cree usted que ésa es la historia del corcho, que se creía " mucho más importante que la botella?

" La libertad de costumbres, en una mujer, atraía a Ferral; pero " la libertad de espíritu lo irritaba. Se sintió ávido de hacer que " renaciese el único sentimiento que le daba superioridad sobre una " mujer: la vergüenza cristiana, el reconocimiento ante la vergüenza " sufrida. Si Valérie no lo adivinó, adivinó que se separaba de ella, " y, sensible, como lo era por otra parte, a su deseo físico, divertida " ante la idea de que podría recuperarlo a voluntad, le miró con la " boca entreabierta (puesto que le gustaba su sonrisa...), ofreciéndole " la mirada, segura de que, como casi todos los hombres, tomaría " por una entrega el placer que ella sentía al seducirlo.

" Se acostó con ella. Las caricias prestaban a Valérie una expre- " sión hermética que él quiso ver transformarse. Buscaba la otra " erpresión con demasiada pasión para no acechar la voluptuosidad " en el rostro de Valérie, creyendo que destruía así una máscara, " y que lo que tenía de más profundo, de más secreto, era necesa- " riamente lo que prefería en ella: nunca había hecho el amor con " Valérie más que en la oscuridad. Pero, apenas, con la mano, le " apartaba suavemente las piernas, ella apagó la luz. El volvió a " encender.

" Había buscado el interruptor a tientas, y ella tomó aquello " por una equivocación. Valérie apagó de nuevo. El volvió a en- " cender, inmediatamente. Como tenía los nervios muy a flor de " piel, Valérie se sintió, a la vez, muy cerca de la risa y de la cólera; " pero volvió a encontrar su mirada. Ferral había apartado el inte- " rruptor, y ella tuvo la seguridad de que él esperaba su placer de " la transformación sensual de su rostro. Sabía que no era verdade- " deramente dominada por su sexualidad sino al comienzo de una " aventura y en la sorpresa; cuando vio que no encontraba el inte- " rruptor, la invadió la tibieza que conocía y le subió a lo largo " del torso hasta las puntas de los senos y hasta los labios, de los " que adivinó, ante la mirada de Ferral, que se hinchaban insensi-

" blemente. Se refugió en esa tibieza, y, estrechándolo contra sí, se " sumergió, en prolongadas pulsaciones, lejos de una playa en que " sabía que sería arrojada al rato, y junto con ella misma, la reso- " lución de no perdonarle.

" Valérie dormía. La respiración regular y el abandono del sueño " henchían sus labios con dulzura y también con la expresión lejana " que le daba el goce. 'Un ser humano –pensó Ferral–; una vida " individual, aislada, única, como la mía...' Se imaginó que ella " habitaba su cuerpo, experimentando en su lugar aquel goce que " él no podía sentir más que como una humillación. 'Qué idiotez; " ella se siente en función de su sexo, como yo en función del mío; " ni más ni menos. Se siente como un nudo de deseos, de tristeza, " de orgullo; como un destino... Evidentemente'. Pero no en aquel " momento: el sueño y sus labios la entregaban a una sensualidad " perfecta, como si hubiese aceptado el no ser ya un ser vivo y libre, " sino solamente aquella expresión de reconocimiento de una con- " quista física. El gran silencio de la noche china, con su olor a al- " canfor y a hojas, adormecido él también hasta el Pacífico, la re- " cobraba y llevaba fuera del tiempo: ni un navío lanzaba su lla- " mado; ni un tiro se oía. Valérie no encerraba en su sueño los re- " cuerdos y las esperanzas que él no poseería nunca: ella no era " nada más que el otro polo de su propio placer. Jamás había vivido: " nunca había sido una niña.

" El cañón, de nuevo: el tren blindado comenzaba otra vez a " disparar."

" .....

El próximo encuentro programado por Valérie y Ferral estará lejos de ser lo que él soñaba. Y la carta que ella le deja en el hotel es de antología.

" .....

" [Ferral] bajó de su coche y entró en el *Astor*, seguido del *boy*, " que llevaba una jaula [5] en la extremidad del brazo, con dignidad. " Había sobre el suelo millares de sombras: las mujeres cuyo amor " no le interesaba –y una adversaria viva: la mujer por quien quería " ser amado. Su orgullo llamaba a un orgullo enemigo, como el ju- " gador apasionado provoca a otro jugador para el combate, y no

[5] Valérie le había pedido que le regalara un mirlo en una jaula.

" para la paz. Al menos, aquella noche la partida comenzaría bien,
" puesto que iban a empezar por acostarse.
" En el hall, un empleado europeo se aproximó a él.
" —La señora Serge ha encargado que le diga al señor Ferral que
" no volverá esta noche, pero que aquel caballero le explicará...
" Desconcertado, Ferral miró a 'aquel caballero', sentado de es-
" paldas, junto a un biombo. El hombre se volvió: era el director de
" los bancos ingleses, que, desde hacía un mes, cortejaba a Valérie.
" A su lado, detrás del biombo, un *boy* sostenía, no menos digna-
" mente que el de Ferral, un mirlo en una jaula. El inglés se le-
" vantó, azorado, y estrechó la mano de Ferral, diciéndole:
" —Tenía usted que explicarme señor...
" Comprendieron ambos que habían sido burlados. Se miraban,
" entre la sonrisa socarrona de los *boys* y la gravedad, demasiado
" acentuada para ser natural, de los empleados blancos. Era la hora
" del cocktail, y todo Shanghai estaba allí... Ferral se sentía en
" el mayor de los ridículos: el inglés era casi un muchacho.
" Un desprecio tan intenso como la cólera que lo inspiraba com-
" pensó instantáneamente la inferioridad que le era impuesta. Se
"sintió rodeado de la verdadera estupidez humana, la que se ad-
" hiere y pesa sobre las espaldas: los seres que lo contemplaban
" eran los más odiosos cretinos de la tierra. Sin embargo, ignoran-
" do lo que sabían, los suponía al corriente de todo, y, frente a
" su ironía, se sentía aplastado por una parálisis de intenso odio.
"—¿Es para un concurso?— preguntaba su *boy* al otro.
" —No sé.
" —El mío es un macho.
" —Sí. El mío, una hembra.
" —Debe ser para eso.
" El inglés se inclinó ante Ferral y se dirigió al portero. Este
" le entregó una carta. La leyó, llamó a su *boy*, sacó de su cartera
" una tarjeta de visita, la colocó en la jaula, dijo al portero: 'Para
" la señora Serge' y salió.
" Ferral se esforzaba por reflexionar y por defenderse. Ella lo
" había herido en su punto más sensible, como si le hubiese re-
" ventado los ojos durante el sueño: lo negaba. Lo que podía pen-
" sar, hacer, o querer, no existía. Aquella escena era ridícula, y
" nada haría que no lo fuera. El sólo existía en un mundo de fan-
" tasmas, y era él, precisamente, él quien resultaba befado. Y, para

" colmo —porque no pensaba en una consecuencia, sino en una " sucesión de derrotas como si la rabia lo hubiese vuelto masoquis- " ta— para colmo, no se acostaría con ella. Cada vez más ávido de " vengarse en aquel cuerpo irónico, permanecía allí, solo, frente a " aquellos brutos y ante su *boy* indiferente, con la jaula en el ex- " tremo del brazo y aquel pájaro constante insulto. Pero era pre- " ciso, ante todo, quedarse. Pidió un cocktail, encendió un ciga- " rrillo; luego, permaneció inmóvil, ocupado en desmenuzar, den- " tro del bolsillo del saco, el fósforo entre sus dedos. Su mirada " descubrió a una pareja. El hombre tenía el encanto que ofrece " la unión de los cabellos grises y un rostro juvenil; la mujer, agra- " dable, un poco *tipo revista de modas,* lo contemplaba con un " agradecimiento amoroso, hecho de ternura o de sensualidad. 'Lo " ama —pensó Ferral, con envidia—. Y, sin duda, será un pobre " cretino, que quizá dependa de uno de mis negocios...' Mandó " llamar al portero.

" — Tiene usted una carta para mí. Démela.

" El portero, asombrado, aunque siempre respetuoso, le alargó " la carta:

" *'¿Sabe usted, querido, que las mujeres persas, cuando se en-* " *furecen, les pegan a sus maridos con sus babuchas con clavos?* " *Son irresponsables. Y luego, ¿no es así?, vuelven a la vida ordi-* " *dinaria, a aquélla en la que, llorar con un hombre no las com-* " *promete, pero acostarse con él las entrega —¿cree usted?—; la* " *vida en la que se* tiene *a las mujeres. Yo no soy una mujer que se* " *tiene, un cuerpo imbécil en el que usted encuentre su placer,* " *mintiéndole como a los niños y a los enfermos. Usted sabe mu-* "*chas cosas, querido; pero quizá se muera sin haberse dado cuenta* " *de que una mujer es también un ser humano. Siempre he encon-* " *trado (quizá no encuentre nunca más que a ellos, pero tanto peor;* " *¡no puede usted imaginar cuántas veces digo tanto peor!) hom-* " *bres que han hallado encantos en mí, que se han tomado un tra-* " *bajo harto conmovedor en adecuarse a mis locuras; pero que sabían* " *muy bien juntarse con sus amigos en cuanto se trataba de verda-* " *deras cosas humanas (salvo, naturalmente para ser consolados).* " *Mis caprichos los necesito, no sólo para agradarle, sino incluso* " *para que usted me entienda, cuando hablo; mi encantadora lo-* " *cura, sepa usted lo que vale: se parece a su ternura. Si el dolor* " *hubiera podido nacer de la presa que quería usted hacer de mí,* " *ni siquiera se habría usted percatado de ello...*

" *'He conocido a bastantes hombres para saber lo que valen las* " *aventurillas; ninguna cosa carece de importancia para un hombre,* " *en cuanto está comprometido su orgullo, y el placer es una pala-* " *bra que permite saciarlo más pronto y con mayor frecuencia. Me* " *niego a ser un cuerpo, tanto como usted a ser un talonario de* " *cheques. Usted obra conmigo como las prostitutas con usted:* " *'Habla, pero paga...' Soy también ese cuerpo que usted quiere* " *que sea* solamente: [6] *bueno, bueno... No siempre me es fácil de-* " *fenderme contra la idea que se tiene de mí. Su presencia me apro-* " *xima a mi cuerpo con irritación, como la primavera me aproxima* " *a él con júbilo. A propósito de la primavera, que se divierta usted* " *mucho con los pájaros. Y, la próxima vez, deje en paz a los inte-* " *rruptores de luz.'*

V.

" Ferral se repetía que había construído carreteras, transforma- " do un país, arrancado de chozas de paja, en los campos, a millá- " res de campesinos anidados ahora alrededor de sus fábricas —como " los feudales, como los delegados de imperios. En su jaula, el mirlo " parecía burlarse de él. La fuerza de Ferral, su lucidez, la audacia " que había transformado la Indochina y cuyo peso abrumador aca- " baba de hacerle sentir la carta llegada de América, desembocaban " en aquel pájaro ridículo como el universo entero, que se mofaba " incontestablemente de él. 'Tanta importancia concedida a una " mujer'. No era de la mujer de lo que se trataba. Ella no era sino " una venda arrancada; él se había lanzado con toda su fuerza con- " tra los límites de su voluntad. Su excitación sexual alimentaba su " cólera y lo arrojaba en la hipnosis asfixiante donde el ridículo " convoca a la sangre. Nadie se venga con rapidez más que en los " cuerpos. Clappique le había referido la historia salvaje de un jefe " afgano, cuya mujer había vuelto a su casa, violada por un jefe " vecino, con esta inscripción: 'Te devuelvo a tu mujer; no me pa- " rece tan bien como dicen; él, habiendo aprehendido al violador, " lo había atado delante de la mujer desnuda para arrancarle los " ojos diciéndole: 'Tú la has visto y la has despreciado: pero puedes

[6] El subrayado es mío.

" jurar que no volverás a verla nunca'. Se imaginó en la habitación
" de Valérie, ésta atada sobre la cama, gritando hasta llegar a los
" sollozos tan próximos a los gritos de placer, fuertemente amarrada,
" retorciéndose bajo la posesión del sufrimiento, puesto que no lo
" hacía bajo otra... El portero esperaba. 'Se trata de permanecer
" impasible, como ese idiota, a quien, sin embargo, me dan ganas
" de darle un par de bofetadas'. El idiota no sonreía por nada del
" mundo Sería para más tarde. Ferral dijo: 'Vuelvo dentro de un
" instante'. No pagó su cocktail, dejó su sombrero y salió.
" — A casa del mejor vendedor de pájaros— dijo al chofer.
" Estaba muy cerca. Pero la tienda se hallaba cerrada.
" En la ciudad china —dijo el chofer—, haber calle vendedores de
" pájaros.
" — Vamos.
" Mientras el auto avanzaba, surgía en la imaginación de Ferral
" el recuerdo de la confesión, leída en un libro viejo, de una mujer
" enloquecida por el deseo de ser flagelada; se citó por carta con
" un desconocido y descubrió con espanto que quería huir en el
" instante mismo en que, echada sobre la cama del hotel, el hombre,
" armado de un látigo, paralizaba totalmente sus brazos, bajo sus
" faldas levantadas. El rostro era invisible; pero se lo atribuía a
" Valérie. ¿Detenerse en el primer burdel chino que encontrase? No;
" ninguna carne le libraría del orgullo sexual humillado que lo ator-
" mentaba.
" El auto tuvo que detenerse ante las alambradas. Enfrente, la
" ciudad china, muy oscura, muy poco segura. Tanto mejor. Ferral
" abandonó el auto e hizo pasar su revólver al bolsillo del saco, es-
" perando cualquier ataque: se mata lo que se puede.
" La calle de los vendedores de animales estaba dormida; tran-
" quilamente, el *boy* llamó en el primer postigo, gritando: "Compra-
" dor"; los comerciantes temían a los soldados. Cinco minutos des-
" pués, abrían; en la magnífica sombra roja de las tiendas chinas,
" alrededor de una linterna, algunos brincos de gatos o de monos
" sobresaltados, y luego unas sacudidas de alas anunciaron el des-
" pertar de los animales. En la sombra, unas manchas alargadas, de
" un rosa sordo: papagayos atados a unas estacas.
"— ¿Cuánto valen todos esos pájaros?
" — ¿Los pájaros solamente?— Ochocientos dólares.
" Era un comerciante modesto, que no poseía pájaros raros, Fe-
" rral sacó su talonario de cheques, vaciló: el comerciante quería

" dinero en efectivo. El *boy* comprendió. "Es el señor Ferral —dijo—; " el auto está allá". El comerciante se asomó, vió los faros del auto, " arañados por las alambradas.

" — Bueno.

" Aquella confianza, prueba de su autoridad, exasperaba a Fe- " rral; su fuerza, evidente hasta en el conocimiento de su nombre " por aquel vendedor, era absurda, puesto que no podía recurrir a " ella. Sin embargo, el orgullo, agudizado por la acción en que se " enfrascaba y por el aire frío de la noche, volvía en su ayuda: có- " lera e imaginaciones sádicas se disgregaban en náuseas, aunque " sabía que no había acabado con ellas.

" — Tengo también un canguro— dijo el comerciante.

" Ferral se encogió de hombros. Pero ya llegaba un muchacho, " despertado también, con el canguro en brazos. Era un animal muy " pequeño, velludo, que contempló a Ferral con ojos de cierva es- " pantada.

" — Bueno.

" Nuevo cheque.

" Ferral volvió con lentitud hacia el auto. Ante todo, era preciso " que si Valérie refería la historia de las jaulas —no dejaría de ha- " cerlo— bastara que él refiriera el final para escapar al ridículo. " El comerciante, el muchacho, el *boy* llevaban las pequeñas jaulas, " las colocaban en el auto y volvían en busca de otras; por fin, lle- " varon los últimos animales, el canguro y los papagayos, encerrados " en unas jaulas redondas. Más allá de la ciudad china, sonaron al- " gunos disparos. Muy bien; cuanto más se batieran, mejor. El auto " regresó, bajo los ojos estupefactos del puesto de guardia.

" En el *Astor*, Ferral mandó llamar al director.

" — Haga el favor de subir conmigo a la habitación de la señora " Serge. Está ausente, y quiero prepararle una sorpresa.

" El director disimuló su asombro, y, más aún, su reprobación. " el *Astor* dependía del Consorcio. La sola presencia de un blanco, " a quien hablaba Ferral, lo redimía de su universo humillado, lo " ayudaba a volver hacia "los otros"; el comerciante chino y la no- " che lo habían dejado con su obsesión; no se había librado total- " mente de ella todavía; pero por lo menos, ya no lo dominaba " completamente.

" Cinco minutos después mandaba colocar las jaulas en la habi- " tación. Todos los objetos preciosos se hallaban alineados en los ar-

" marios, uno de los cuales no estaba cerrado. Tomó de la cama un
" pijama, para echarlo en el armario; pero, apenas hubo tocado la
" seda tibia, le pareció que aquella tibieza, a través de su brazo,
" se comunicaba a todo su cuerpo, y que la tela que estrujaba había
" recubierto exactamente los senos; los vestidos, los pijamas, colga-
" dos en el armario entreabierto, retenían de su dueña algo más
" sensual, quizá, que el cuerpo mismo de Valérie. Estuvo a punto
" de hundir su rostro en aquel pijama y oprimir o desgarrar, como
" si los hubiese penetrado, aquellos vestidos, saturados aún de una
" presencia. Si hubiera podido llevarse el pijama, lo hubiera hecho.
" En el instante mismo en que el pijama abandonaba su mano, la
" leyenda de Hércules y de Onfalia invadió su imaginación —Hér-
" cules, vestido de mujer, con telas arrugadas y tibias como aqué-
" llas, humillado y satisfecho de su humillación. En vano invocó
" las escenas sádicas que hacía poco se le habían impuesto: el hom-
" bre golpeado por Onfalia y por Dejanira pesaba sobre todos sus
" pensamientos y lo anegaba en un goce humillado. Oyó unos pasos.
" Palpó su revólver en el bolsillo: si ella hubiera entrado en aquel
" momento, sin duda la habría matado. Los pasos se debilitaron
" detrás de la puerta: la mano de Ferral cambió de bolsillo y sacó
" nerviosamente el pañuelo. Hizo soltar los papagayos; pero los
" pájaros, temerosos, se refugiaron en los rincones y entre las cor-
" tinas. El canguro había saltado sobre la cama, y allí permanecía.
" Ferral apagó la lámpara principal y no dejó más que la del vela-
" dor: rosados, blancos, y con los magníficos movimientos de alas
" curvas y suntuosas de los fénix de la Compañía de Indias, los pa-
" pagayos comenzaron a volar, con un ruido de vuelo torpe e in-
" quieto.

" Aquellas jaulas llenas de pajaritos agitados, atravesadas sobre
" todos los muebles, por el suelo y en la chimenea, lo molestaban.
" Se preguntó por qué y no lo adivinó. Salió. Volvió a entrar y
" lo comprendió en seguida: la habitación parecía devastada. ¿Es-
" caparía a la idiotez aquella noche? A pesar suyo, había dejado
" allí la imagen resplandeciente de su ira.

" — Abre las jaulas— dijo al *boy*.

"— La habitación se ensuciará, señor Ferral— dijo el director.

" — La señora Serge se mudará. Usted me enviará la cuenta.

" — ¿Flores, señor Ferral?

" — Nada más que pájaros. Y que nadie entre aquí; ni siquiera los
" criados.

" Las ventanas estaban protegidas, contra los mosquitos, por una " tela metálica. Los pájaros no se escaparían. El director abrió los " cristales para que el cuarto no oliese a animales.
" Ahora, sobre los muebles y las cortinas y en los rincones del " cielorraso, los pájaros de las islas revoloteaban, mates en aquella " débil luz como los de los frescos chinos. Había ofrecido a Valérie, " por odio, su más lindo regalo... Apagó; volvió a encender; apagó; " volvió a encender. Empleaba para ello el interruptor de la lámpara " de la cama; recordó, de pronto, la última noche pasada en su casa " con Valérie. Había que arrancar el interruptor para que ella no " pudiese utilizarlo nunca más, con quien fuese. Pero no quería de- " jar allí ninguna huella de su cólera.
"—Llévate las jaulas vacías —dijo al *boy*—. Mándalas quemar.
" —Si la señora Serge pregunta quién ha enviado los pájaros— dijo " el director, que contemplaba a Ferral con admiración—, ¿debemos " decírselo?
" —No preguntará. Está firmado.

Ferral se estaba defendiendo con "*esa fuerza irrisoria que es el rencor humano.*[7] El odio de los sexos planeaba sobre él como si de la sangre que seguía derramándose en esa tierra, ya empapada, pudieran renacer los más viejos odios". Los más viejos odios se han apoderado de Ferral, herido en su amor propio masculino. Herido por una mujerzuela a quien quiere aplastar con su desprecio: esa es la única venganza que lo tranquilizaría.

¿Guerras? ¿Revoluciones? ¿Y dónde encontrar un despliegue de violencia semejante (sólo contenido por el miedo de parecer ridículo) al de Ferral contestando al mirlo enjaulado (pedido por una mala hembra) por una invasión de pájaros, en un cuarto indefenso, y hasta por un canguro instalado sobre una cama? Estos animales en libertad, violando el carácter privado de un dormitorio, son un sucedáneo de la bomba atómica en miniatura (tanto da) de que no disponía la furia de Ferral sino en sus más secretas ansias de venganza.

¿Guerras? y ¿cómo llamarle a esto? ¡Vamos, vamos!

Ferral está ahora hablando con Gisors:

" —Menos mujeres se acostarían —respondió Ferral—, si pudiesen " obtener en la posición vertical las frases de admiración de que " tienen necesidad y que la cama les proporciona.
" —¡Y cuántos hombres!
" —*Pero el hombre puede y debe negar a la mujer*:[8] el acto, sólo

" el acto justifica la vida y satisface al hombre blanco. ¿Qué pen-
" saríamos si se nos hablase de un gran pintor que no hiciera cua-
" dros? Un hombre es la suma de sus actos, de los que ha *hecho* y
" de los que puede hacer. Y no otra cosa. Yo no soy lo que el en-
" cuentro con tal hombre o tal mujer ha hecho de mí: yo soy mis
" caminos, mis...
" — Sería preciso que los caminos estuviesen hechos.
" Desde los últimos disparos, Gisors se había propuesto no re-
" presentar el papel de justificador.
" — Si no por usted, ¿verdad?, por otro. Es como si un general di-
" jese: con mis soldados, puedo ametrallar esta ciudad porque si.
" Pero, si fuese capaz de ametrallarla, no sería general... Además,
" los hombres son, quizá, indiferentes al poder. Lo que los fascina
" ante esa idea, me parece, no es el poder en sí; es la ilusión de
" hacer lo que les da la gana.[8] El poder del rey es gobernar, ¿no
" es cierto? Pero el hombre no tiene deseo de gobernar: siente el
" deseo de dominar; usted lo ha dicho. De ser más que hombre,
" en un mundo de hombres. Escapar a la condición humana, le lla-
" maba yo. Ser no sólo poderoso, sino *todopoderoso*. La enfermedad
" quimérica cuya justificación intelectual es la voluntad de poder,
" es la voluntad de deidad: todo hombre sueña con ser un dios".
" Lo que decía Gisors inquietaba a Ferral; pero su espíritu no
" estaba preparado para recibirlo. Si el anciano no lo justificaba,
" no lo libraría de su obsesión.
" — En su opinión, ¿por qué los dioses no poseen a los mortales más
" que bajo formas humanas o bestiales?
" — Tiene usted necesidad de comprometer lo esencial de usted
" mismo para sentir más violentamente su existencia —dijo Gisors,
" sin mirarlo.
" *Ferral no adivinaba que la penetración de Gisors procedía de*
" *que reconocía en sus interlocutores fragmentos de su propia per-*
" *sona, y que su retrato más sutil se hubiera hecho reuniendo sus*
" *ejemplos de perspicacia.*[10]

[Ferral deja a Gisors.]

[7] El subrayado es mío.

[8] El conde de Keyserling atribuía exclusivamente a los argentinos esto de "la gana".

[9] El subrayado es mío.

" En el auto, pensaba que sus relaciones con las mujeres eran
" siempre las mismas y absurdas. Quizá hubiera amado en otro
" tiempo. En otro tiempo. ¿Qué psicólogo, borracho perdido, había
" tenido la ocurrencia de llamar amor al sentimiento que ahora en-
" venenaba su vida? El amor es una obsesión exaltada; sus mujeres
" lo obsesionaban, si —*como un deseo de venganza.*[11] Iba a hacerse
" juzgar entre las mujeres, él que no aceptaba ningún juicio. La
" mujer que le hubiese admrado en la entrega de sí misma, a la que
" él no hubiese combatido, no habría existido para él. Condenado
" a las coquetas o a las prostitutas. Poseía los cuerpos. Afortunada-
" mente. Si no... "Morirá usted, querido, sin haberse dado cuenta
" de que una mujer es un ser humano..." Para ella, quizá; para él,
" no. ¡Una mujer un ser humano! Es un descanso, un viaje, un ene-
" migo...
" Se llevó, al pasar, una cortesana, de una de las casas de Nan-
" king Road: una muchacha de rostro gracioso y dulce.
" .....

[La llevó a su casa.]
"— ¿Quiere usted que cante?
"— Ahora no.
" Contemplaba su cuerpo, manifiesto y oculto a la vez por la
" camisa china de seda malva que llevaba puesea. La sabía estu-
" pefacta: no era costumbre acostarse con una cortesana sin que
" hubiese cantado, hablado y servido la mesa o preparado las pipas.
" ¿Por qué, entonces, no dirigirse a las prostitutas?
" — ¿No quiere usted tampoco fumar?
" — Nó. Desnúdate.
" Sintió deseos de exigirle que se desnudara completamente; pe-
" ro ella habría rehusado. No quedaba encendida sino una lampa-
" rilla. 'El erotismo —pensó— es la humillación de uno mismo o del
" otro, y quizá de ambos. Una *idea*, evidentemente...' Además, es-
" taba excitante así, con su ajustada camisa china; pero apenas se
" hallaba excitado, o quizá lo estaba sólo por la sumisión de aquel
" cuerpo que lo esperaba, en tanto que él no se movía. Su placer
" brotaba de que se pusiese en el lugar de la otra, está claro: de
" la otra, dominada por él. En definitiva, no hacía nunca el amor

[11] El subrayalo es mío.

" sino consigo mismo, pero únicamente podía lograrlo a condición
" de no estar solo.
" Ahora comprendía lo que Gisors no había hecho más que sos-
" pechar: sí, su voluntad de poder no alcanzaba jamás su objeto, no
" vivía más que de renovarlo; pero si nunca en su vida había poseí-
" do, poseería, a través de aquella china que lo esperaba, la única
" cosa de la cual estaba ávido: él mismo. Necesitaba los ojos de los
" demás para verse, los sentidos de otro para sentirse. Miró la pin-
" tura tibetana: en un mundo descolorido, donde vagabundeaban
" unos viajeros, dos esqueletos exactamente iguales se estrechaban
" en trance.
" Se acercó a la mujer".

Estas dos parejas revelan la aguda perspicacia del autor. Valérie y Ferral están en el terreno de los apetitos, del erotismo y de la cólera recíproca; May y Kyo en el de la moral, el amor y un imperioso sentido del deber hacia una causa.

Es instructivo el sumario de los variados artículos reunidos en *Vida y obra de Malraux* (1976) por Martine de Courcel, libro útil para adentrarse en el pensamiento de este escritor: *Indochina, la iniciación; Ilusión lírica de España; Primeras novelas; Malraux y el desafío de la fe; Amistad sorprendente, de Gaulle-Malraux; Administración de la cultura; Viaje de Mona Lisa; Tentación del Oriente; Malraux y el pensamiento chino; Malraux y la visión hindú; Malraux y el Japón; Unidad de propósitos a través del arte y de la acción; Malraux y la política; Mito del escritor; Malraux y la filosofía del arte en una perspectiva histórica; Malraux y el proceso creativo; Condición humana en Malraux; El mundo de Malraux y el nuestro* Veintitrés colaboradores entre los cuales figuran, en minoría evidente, tres mujeres. Ninguno de ellos se detuvo a analizar los personajes femeninos de *La Condición Humana,* y cuando a ellos se refirieron era a título de comparsas, sin aludir siquiera al impacto que dejaron en los principales personajes masculinos. Incluso a nosotras, las escritoras, no se nos ocurrió destacar ese aspecto de la novela. Nicole Alphand se limitó a recordar el viaje a Washington de Malraux y la Mona Lisa; Martine de Courcel presentó su elenco de colaboradores, comentando colaboraciones y terminando con una cita de *La Cabeza de Obsidiana*: "Qué importa si usted no aprueba mis contestaciones, con tal de que no pase por alto mis preguntas". Yo me perdí en el bosque de

las generalidades, aunque no de las vaguedades. No aproveché la espléndida ocasión para "unpack my heart with words": de lo contrario, hubiese rumbeado hacia mi tema. Creo, también, que Martine de Courcel me sugirió que anotase recuerdos.

En suma, la aparición en la obra de Malraux de dos mujeres distintas en cuanto a las circunstancias y el carácter, pero idénticas en cuanto a su defensa de la independencia femenina, no fue abordada sino al sesgo y de manera superficial, como al pasar y a regañadientes.

Cuando, por casualidad, alguno de los escritores del coloquio preparado por Martine de Courcel (coloquio en que ninguno de nosotros sabía lo que los otros dirían) se refirieron a May o a Valérie, subrayaron la muy relativa importancia de estas mujeres en lo vinculado con la propia personalidad de cada una. Un profesor de lógica de Oxford (a lo mejor su especialidad influyó sobre el dictamen) escribe: "...uno siente que estas mujeres fueron colocadas allí sólo para ampliar nuestro conocimiento de la psicología de dos varones". Las dos mujeres figuran, en consecuencia, para proporcionar al lector idea cabal de las reacciones del amante y del marido, respectivamente.

Me atrevo a calificar este juicio de eminentemente masculino, con todo el respeto debido a la masculinidad de un profesor de tan prestigiosa Universidad.

Pierre Bockel (capellán de la brigada de Alsacia Lorena durante la Resistencia) dice en su testimonio que la palabra "oblicuo" vuelve a menudo en la prosa de Malraux. No están lejos, algunos colaboradores del volumen de Martine de Courcel, de sugerir al lector que la entrada de la mujer, en la obra de Malraux, es siempre oblicua (léase indirecta, avanzando por desvíos, destinada a utilizar la puerta de servicio que en los hogares pudientes se les asigna a los panaderos o verduleros, a fin de que sus humildes menesteres pasen inadvertidos por las visitas opulentas).

John Lehmann (a quien respeto como amigo y escritor) insiste en la fraterndad viril, el amor viril manifestado por Malraux. Según él, esto demuestra una estima mayor hacia el propio sexo. Pero en las agrupaciones de varones no hay otra fraternidad posible, y Malraux ha vivido bastante en estos ambientes (me refiero al revolucionario y al político). Conocemos su convicción de que el hombre y la mujer son muy distintos. Pero sospecho que esta diferencia por él notada (a veces inventada) era una atracción más.

El razonamiento de Lehmann no me parece sólido a la luz de mi conocimiento de Malraux.

Mutatis mutandis, se me podría aplicar el mismo criterio, incurriendo en un error garrafal. He concedido prioridad a la hermandad femenina en el orden social. Mi preocupación por los problemas de la mujer, por razones personales o ajenas a mi persona (no he hecho diferencias) han recibido mi continua y activa atención. La causa de la mujer, cuya emancipación, o liberación, es para mí el acontecimiento más importante del siglo (se trata de media humanidad esclavizada y que aún en el presente no comparte, entre nosotros, la patria potestad) le gana en importancia a una docena de Indochinas reunidas. Y me quedo corta.

Traigo esto a colación como un símil. Mi solidaridad con la causa de la mujer nació, como en Indochina el anticolonialismo de Malraux, ante la injusticia y el sistema de opresión padecido y presenciado en todo lo que abarcaban mis ojos y mi entendimiento desde casi la infancia.

No cabe duda de que los hombres fueron los principales responsables de esta situación que clamaba al cielo. Tal vez ni lo advertían, en tal grado la consideraban natural e, incluso en algunos credos, dictada por leyes divinas (triste idea de la divinidad).

A pesar de una vivísima conciencia de estas circunstancias que descalificaban, en mi concepto, al sexo fuerte (léase que se imponía por la fuerza), fui siempre hacia el hombre como hacia un compañero nato. Mi oposición al machismo (caricatura y deshonra de las virtudes viriles) que crecía tenazmente en los inmensos baldíos de la moral, creaba en mí remolinos violentos, y un malestar subterráneo: ensombrecía con relámpagos de tinieblas cavernícolas mis más límpidas esperanzas. Pero estas turbulencias ni llegaron a hacerme perder el rumbo, ni empañaron mi juicio. No hicieron surgir en mí una agresividad que nublara mi visión de las cualidades de mis contrincantes, cuando aparecían en admirados ejemplares. Sin embargo, mi repudio de la injusticia y del atropello desaprensivo despertaban en mí una vigilancia suspendida sobre cualquier enamoramiento o ternura, resuelta a guilotinarlas si traicionaban mi causa. No era un privilegio feliz. Necesario, tal vez.

La lucidez no suele ser agradable.

Sea como fuere, los hombres nunca dejaron de ser mis compañeros y mi tierra. Aunque con un agregado: porque te quiero te aporreo. Mi preocupación por la suerte de la mujer no indicaba,

por cierto, una preferencia sino una incansable lucha por cambiar su sometimiento a la intolerable discriminación. Y una incansable solicitud por incitarla a desearlo.

Volviendo a nuestro tema, que sólo he abandonado para utilizar un símil aclaratorio: la ausencia casi total de personajes femeninos en novelas y Memorias (es más incomprensible lo último) del gran escritor sugiere a otro de los colaboradores de *Vida y obra de Malraux* una observación sobre los libros de aventuras, en general: tampoco aparece en ellos ni el ruedo de una pollera. Cierto que en la vida moderna se han acortado tanto las polleras que no han de tenerlo, cuando la pollera no se ha metamorfoseado en blue-jeans desarrapado o en invisible bikini. Cita a *Kim* y a *La Isla del Tesoro*. Lista insuficiente. Cómo excluir de ella a Sherlock Holmes, adorado por tantas adolescentes y rey de los misóginos, detalle que no las molestaba. Y cómo olvidar al Capitán Hatteras, héroe de mis primeras lecturas en grandes libros "dorés sur tranche". Misógino también. Poco faltó para que me convirtiera en exploradora de la Antártida. Pero a tiempo advertí que otras exploraciones requerían mis energías. Y no hablemos del pobrecito Robinson, condenado a arreglárselas solo en una isla desprovista de ninfas, tanto como el tonel del insolente griego (si no, que lo diga Alejandro Magno, a quien interpeló en una ocasión).

Tampoco creo que estos ejemplos y otros puedan sentar un precedente. Los ejemplos de lo contrario son aún más numerosos.

En el territorio literario y moderno me sale al encuentro un gran novelista novelero, amigo de aventuras y aventureros: Graham Greene. Sin embargo, no puede dar un paso sin que lo acompañe, de cerca o de lejos, una mujer. Mujer real, o por él creada, o copiada de la realidad con el condimento de su fantasía. Su preferencia no deja lugar a dudas. No hace falta, con él, la recomendación de Abigail Adams a su marido y futuro presidente de los Estados Unidos: "Remember the ladies" (acuérdate de las señoras).

Sin embargo este mismo Graham Greene es un aficionado a la política y a sus berenjenales, a las guerras y guerrillas (en que no participa, desde luego), a los países exóticos o subdesarrollados, a los conflictos religiosos. Es un hombre contradictorio, sin temor a proclamarlo. Pero, a diferencia de Malraux, no calla que está siempre enamorado. Mao, Hiroshima, Fidel Castro, el Vaticano... muy bien. Pero nada de esto, por muchísimo que le importe (y le importa muchísimo la marcha del mundo) lo arranca a su vi-

sión de la mujer, a su ensueño. Su viajadero continuo corresponde a su afán de enterarse de los acontecimientos y de meter las narices donde olfatea, desde lejos, un volcán incubando su erupción. Enamorado por definición, es también capaz de amistad fiel con una mujer, como lo fue su compatriota que poco se le parecía, T. E. Lawrence. En las Islas Británicas parecen darse los ejemplares más excéntricos y fascinantes de humanidad (no sé si por efecto del Gulf Stream, calefacción central que embellece la vegetación de aquellas tierras rodeadas por mares de esmeraldas).

Podría seguir citando filósofos, ensayistas, poetas, novelistas, pero para el caso no hace falta desplegar un muestrario.

Toparme con May y Valérie, en una novela de Malraux, 1933, fue dar un salto de varias décadas: no los creía capaces de esto a los varones. Lo que menos pensé al leer la *La condition humaine* fue que el papel de ellas se limitara a poner de relieve, por rebote, las características del singular revolucionario Kyo, y del menos singular director opulento de grandes empresas, heredero de sólidos prejuicios, Ferral. Y agrego que los revolucionarios (no hablo de Kyo) pueden estar tan atiborrados de prejuicios (aunque de signo opuesto), como el más incurable de los señorones banqueros, sin darse cuenta del fenómeno ni los unos ni los otros, probablemente.

Mi opinión acerca de las dos parejas, May-Kyo ValérieFerral, no ha cambiado.

Empecé a estimar a Malraux (como persona) y a disfrutar de mayor amistad con él a partir de la publicación de *La condition humaine,* por la impresión causada en mí por estas parejas. Lo había conocido antes de esto, en París, en mi casa y en la suya. Estaba casado entonces con Clara Goldschmidt. El episodio de Pnom-Penh y los viajes a Indochina son anteriores. En aquellos años (1924) yo descubría, trémula, a Ghandi y a la no-violencia y ésto acaparaba mi atención; me sumía en un estado de indiferencia a todo lo que no era esa revelación hermana de lo que me había atraído en Bergson: el reconocimiento y la prueba, ahora, del poder de *la energía espiritual.* Movía montañas y sacudía imperios, repetimos el lugar común.

Todavía andaba Malraux lejos de mi mundo cuando, antes que a él, se me apareció en carne y hueso Eisenstein, en Nueva York (tan luego); allí mismo trazamos con un norteamericano, el mapa del futuro SUR (aún sin nombre). Para este norteamericano Sudamérica existía como parte integrante y apasionante de un vas-

to continente. Mientras que para Malraux, fuera de lo que por razones aztecas o mayas entraba en su Museo Imaginario, el resto de Hispanoamérica era un extenso baldío intelectual.

Ortega, Valéry, Michaux, Cocteau, Lacan, Supervielle, Drieu iban a preceder en mi vida a Malraux; y hasta Ravel y Strawinsky. "Leo una novela sobre el fin del amor", me escribía Drieu (1929) refiriéndose a *Lady Chatterley's lover*. Y *Lady Chatterley's lover* aparecía, en francés, con un prefacio de Malraux, mientras yo preparaba la conferencia de presentación de otra novela del mismo autor: *Kanguro*, Australia vista por ojos ingleses. Esta obra y *Point-counterpoint* de Aldous Huxley abrirían el desfile de autores, aún desconocidos, que lanzó la Editorial SUR. Ya me había presentado Drieu al joven Malraux, y pronto quedaría firmado con Gallimard el contrato para la publicación, en traducción española, de *La condition humaine* (libro tan codiciado por mí como *A room of one's own*, de Virginia Woolf). A partir de estos datos recogidos en un prefacio y muchas páginas marcadas en una novela, empecé a ver al Malraux verdadero, me pareció. Drieu me había presentado al de *La voie royale* y *Les Conquérants*. El que veía yo ahora era aquel, con agregados importantes. Desde entonces mi enfoque de su personalidad no ha necesitado casi retoques. Esto no me pasó con otros autores leídos antes de conocerlos personalmente. Quedaban a veces desnivelados, como cuando es más corta una pata de una mesa de cuatro patas. Pierde estabilidad. Desconcertante experiencia.

La presencia de Malraux en mi departamento de la Avenue Malakoff (París) fue casi simultánea con la lectura de sus primeras obras y nada de este trastorno ocurrió. Tampoco creo que yo no hubiese percibido los síntomas de la preferencia señalada por Lehmann. Y en esto de las preferencias cada cual tiene las suyas. No las cuestiono. Para mí, es evidente que comparar a Malraux con su genial compatriota, Rimbaud, es un error mayor aún que hermanarlo con T. E. Lawrence (con T. E. Lawrence había afinidades, aunque escasas).

Pero ¿quién salva a los personajes de las novelas o de la vida real de los análisis más o menos freudianos (los de Jung son afortunadamente de otra índole)? Nada se presta a lo abusivo como la aplicación caprichosa de las doctrinas del descubridor de los tabúes y de los totems; doctrina con rasgos geniales nacida de una necesidad personal de liberarse de los propios complejos del descubridor, diría yo.

Las actividades de Malraux lo conducían, no lo discuto, a zonas poco frecuentadas en aquellos años por las mujeres (guerras, guerrillas, revoluciones, exploraciones de territorios desérticos, política). Que la mujer hubiese enseñado al hombre la no-violencia sería una hazaña que nos beneficiaría a todos. En vez, ha aprendido de él lo peor: una equivocada fe en la eficacia de la violencia para combatir males. O para saciar rencores. El fin no justifica los medios y el fin se parece siempre a los medios usados para alcanzarlo. Lugar común que nada tiene de común. Aceptar esta fe es una derrota.

Sea como fuere (hablo ahora de las actividades de Malraux), no veo en ellas motivo suficiente para haber pasado cuarenta años de su vida escribiendo sin intentar dar vida a un personaje femenino.[11] Argumenta que el problema central de nuestro tiempo es "Cómo *devenimos* lo que somos". Problema rival, piensa, al del amor. "La mitad de la literatura mundial trata ese tema [el del amor] mientras que lo otro se ha estudiado apenas" (Antimemorias). Y el amor —pregunto yo— ¿se ha estudiado bien? Que se haya escrito sobre él no significa que el problema quede dilucidado. Además, ¿qué importa que la mitad de la literatura mundial trate ese problema? Gran parte de las investigaciones médicas apuntan al cáncer, supongo. Existen, de seguro, enfermedades raras que merecen investigación científica especial. Pero a la que más prolifera es lógico darle prioridad, olvidando un poco a las que menos castigan a la humanidad.

Además esto del amor se presta a muchas confusiones por la extensa gama de emociones que cubre la palabra. Algunas de ellas bastante ajenas a la verdadera acepción del término.

El caso de T. E. Lawrence (con quien se le suele comparar a Malraux) tiene superficial parentesco con el suyo. A los dos se los puede calificar de esforzados, sin duda. Pero me refiero ahora (y esto va tambin a John Lehmann) al capítulo de las relaciones amorosas o sexuales, o ambas a la vez. Lawrence llevó una vida de monje laico. Su solidaridad con los muchachos de la Royal Air Force al final de sus días y su amistad con Dahoum, al comienzo, fueron tan felices como platónicas. Por cierto, estos sentimientos eran compartidos con personas de su mismo sexo. Pero no olvidemos que cuando se trataba de confiar a alguien lo más íntimo de su ser, *recurría*

11 Ya he dicho, en otro artículo, que las Memorias o las Antimemorias no exigen que se creen personajes. Basta con describir los de la vida real. Malraux le saca el cuerpo a ese tema.

a una mujer: le escribía a Mrs. Bernard Shaw, no a Mr. Bernard Shaw. Esta copiosa correspondencia no ha sido publicada, pero la he leído.

Mrs. G. B. Shaw, por su lado, era una mujer a la vez razonabl y extrañísima. Su matrimonio con G. B. Shaw quedó siempre en la región platónica, en la acepción corriente del término. Dicho con otras palabras, nunca se acostaron juntos. Y a Shaw no dejaban de gustarle las mujeres, aunque empezó tarde a notarlo. En un anglosajón no ha de sorprender lo que en un latino sería anómalo.

Ningún parecido ofrece este comportamiento (me refiero al de Lawrence) con lo que fue el de Malraux. El platonismo del autor de las *Antimemorias* era tan relativo que tuvo tres hijos con dos mujeres (sucesivas, eso sí). Aclara el panorama, para los olvidadizos, y los demasiado fantasiosos, recordar las palabras que le brotaron a Malraux en una conversación con Debray. Salió el tema de Alejandro y Napoleón (dos ídolos de Malraux... si los tuvo). Los calificó de *grandes*. En cambio, no concedió grandeza al mariscal de Saxe *que nunca perdió una batalla*, ni a Turenne, mariscal de Francia. "Si se encontraran en el cielo, el mariscal de Saxe —dija Malraux— [imagino con qué mueca] podría decirle a Napoleón: 'Usted perdió una batalla'. Napoleón le contestaría: 'Pero con Usted no soñaron nunca las mujeres" ("Vous n'avez jamais fait rêver les femmes"). Impensables palabras en boca de Lawrence.

No creo que fuese de poca importancia este soñar de las mujeres para Malraux, ni su soñar con ellas. Y no sólo soñó con las garantías de impunidad que ofrecen en un lienzo o un mármol, la difunta esposa de Francesco del Giocondo y la indefensa isleña del mar Egeo. Soñó con ejemplares de carne y hueso que no mueren tan fácilmente en la memoria y que demostraron no ser tan indefensas como la de Milo; tuvieron brazos para retenerlo.

"Durante cuarenta años no he intentado crear un personaje de mujer..." No sé bien por qué vuelven esas palabras. Pues si bien la obra de este escritor se mueve entre Mao e Hiroshima, entre la liberación de las colonias (prevista por él) y el asesinato de Kennedy, entre la guerra civil española y Picasso, entre el coronel Berger y el general de Gaulle, entre los templos hundidos en la selva y las grandes exposiciones del mundo civilizado a las que fueron enviadas obras de arte de los cuatro puntos cardinales (en su honor), no por todo eso *lo otro* (tan otro, según su sentir), dejó de preocuparlo. Lo otro, tan fluido e inasible que, para poseerlo mejor, lo

encierra en un cofre con llave y esconde la llave: el silencio. Un silencio delator. La *anti* palabra que sella ese aspecto de su vida fue un escudo. ¿De qué se escudaba? no lo sabemos. Pero sabemos que no lo sabemos, la fórmula perfecta del saber humano.

De todas maneras, doy por seguro que ni May ni Valérie son muñecas para ejercitar, en las ferias, en juegos de pim-pam-pum a los tiradores novicios o diestros. Existen ya fuera de Malraux porque existieron en él como en otros hombres sin genio para articular sus dramas. Para ellos también tuvo este enredo la fatalidad del nudo gordiano que sólo con la espada se desata. La espada fantasmal que persigue a los amantes y se acuesta entre ellos hasta en el lecho de los de la leyenda de Cornualles; amantes que de amor murieron. Pocos creen ya en esa dicha.

Que Tristán pudiera conmovernos por su música emancipada de la historia que encarna, como lo dijo Malraux (más sensible a lo que traduce el dibujo y el color que a lo que traduce el sonido: trató por eso a la música de arte menor, con indignación de Strawinsky) es una verdad a medias. Sin el conocimiento de la leyenda de la Edad Media, esa música basta para alcanzarnos y arrebatarnos, de acuerdo. Pero el transporte surge de un mar de pasión sublimada y a él nos conduce de nuevo, lo sepamos o lo sintamos solamente. A eso se le llama creación artística ¿o a qué? Y ¿cuál es el punto de partida del "la" de los cellos en el Preludio de Tristán? Ese "la" que estremecía a Chabrier. ¿Matilde Wesendonk? ¿Una simple sucesión de sonidos combinados por Wagner, sin más? Esta teoría está de moda, creo.

Es más crucial el tema de "cómo *devenimos* lo que somos" que el del amor, su rival, según Malraux. No lo veo claro. Para mí, las dos preguntas (que es lo uno, qué es lo otro) lejos de rivalizar podrían fundirse en una. ¿No será que se ha estudiado apenas la fase del amor donde nace el *devenir*? De aquel amor que mueve "il sole e l'altre stelle". ¿Los mueve la justicia? ¿Los mueve la igualdad? ¿Los mueve la fraternidad? Sabemos que desde Caín y Abel el hermano mata al hermano. Sabemos que la única igualdad posible procede de la igualdad de oportunidades; lo demás está sujeto a imponderables. Sabemos que en el cielo de la justicia existe, para muchos, el misterio de la predestinación: inescrutable. Se parece a la injusticia. Y además, la naturaleza ofrece como un doble de la predestinación: distribuye la belleza y la fealdad, el genio y la estupidez, a su antojo. Nos subleva su arbitrariedad en cuanto nos

detenemos a examinarla. No nos explicamos tales cumbres de gloria y tales abismos de miseria repartidos al voleo. ¿Queda otra manera de contrarrestar esos males (pues no dependen del hombre) que no sea el amor? Un amor totalmente inescrutable. ¿Qué tendrá que ver ese amor con la justicia, con la igualdad o con una fraternidad impuesta por la violencia?

El amor, si no es "apetito de unidad" entre los seres no es amor. Puede ser tantas otras cosas.

Jamás se me ocurrió que la mujer contara menos que el hombre para Malraux. Sabía cuánto apreciaba la verdadera amistad y solidaridad viriles. Volvió a menudo sobre el tema. Sólo en *La condition humaine* analizó lo otro. Pecado de omisión. Este hecho no altera la visión que de él guardo a través de sus libros y de su trato personal. Malraux habrá perdido batallas pero hizo soñar a las mujeres porque soñó con ellas.

La prioridad acordada por Malraux a las aventuras en países exóticos y de larga historia, a las guerras y guerrillas, a la política, a todo ese juego de varones adultos, por ellos creado, se extiende hasta la declaración que encuentra el lector al comienzo de las *Antimemorias*: "Los pasajes de este volumen cuya publicación se ha diferido son de orden histórico". En boca de Malraux, esto significa también guerras y políticas.

Nunca aborda, ni abordará, lo doy por seguro, en páginas póstumas, los problemas de las relaciones entre la pareja, los de la infancia y de la adolescencia. Estos problemas (y tal vez en mayor escala que los ya citados) son trascendentes desde el punto de vista histórico. Tras ellos, tras el siglo XX en que se desarrollaron con imprevista virulencia (Freud, Jung, feminismo), aguardan todas las modificaciones, las metamorfosis (para hablar en el lenguaje de Malraux) que surgirán de la intervención creciente, consciente, meditada, irreversible de la mujer sobre la formación del hombre. Del hombre en su primera etapa, cuando es arcilla blanda. Esta intervención, si la mujer está preparada para ella, en su sentir y pensar, apunta lejos, hacia consecuencias *incalculables* (sé que el adjetivo le repugnaba a Valéry, pero no hay otro): por ejemplo, si se encamina, como debe, a educar al niño sin incitaciones a rencores, a agresividad frente a países vecinos o remotos; sin indulgencia hacia la repartija de juguetes bélicos (en los jardines de infantes tengo noticias de que no se dan, pero se acepta que el alumno los traiga consigo); sin colocar en primera línea las batallas militares,

dando a las batallas morales el lugar que les corresponde (no es el segundo). En una palabra, si la mujer refuerza e inculca, paciente y sonriente, ese espíritu de fraternidad alabado por Malraux y por él descubierto en los campos de batalla. Difícil, lo admito, es trasladar ese sentimiento a la vida cotidiana normal (o que deseamos sea lo normal), en que no nace de la amenaza de muerte violenta, compartida en un combate. Difícil demostrar en forma palmaria que hay otras luchas no menos heroicas, que mancomunan al hombre.

Si la mujer cumpliera este deber ¿podría darse un hecho histórico de mayor repercusión? No lo creo. Esto o la guerra nuclear o bacteriológica. No se gastan sumas fabulosas para *almacenar* armas sin otro propósito. Lógica pura. Estamos caminando sobre un volcán de fabricación científica.

Para cumplir la tarea salvadora a que me refiero la mujer tiene que estar bien preparada. Aquí no cabe la improvisación, tan practicada por nosotros, los argentinos. Por mí, sin ir más lejos. Desde luego los factores instinto y dotes, cuentan. Pero lo otro es fundamental. El intuir es como, en música, tocar exclusivamente de oído. No se va lejos.

Desde que empezó a funcionar el sufragio universal, sabemos que los varones, excepto los idiotas de asilo o criminales, votan aunque no estén verdaderamente capacitados para hacerlo. Algunas de nosotras, las mujeres, soñábamos con inaugurar una nueva manera de votar: con sentido de la responsabilidad. Nuestro sueño no se realizó; sin embargo no debemos de renunciar a él, pues de sueños han nacido las grandes creaciones de la raza humana.

En el museo imaginario de Malraux vemos a los grandes pintores, escultores y arquitectos actuales y del pasado; su museo imaginario político no está menos poblado. En cada página de sus libros, tropezamos con algún Mao, algún Krushev, algún de Gaulle, algún Chang Kai-Shek, algún Nehru, algún Chou-en-Lai, etc. Ocuparon grandes espacios de su vida, o por lo menos de su vida escrita. Con esto no insinúo que no ocuparon también lugar preponderante en nuestro avance o retroceso en la búsqueda de un mundo mejor (a veces resultó un mundo peor). Voy a esto: en contraposición a la prioridad concedida a las artes plásticas, a la política, al combate se destaca la actitud de Virginia Woolf con *sus* prioridades. Entramos a otro mundo. En el segundo tomo de sus *Cartas* (la primera edición americana se publicó en 1976), el prefacio del editor inglés, Nigel Nicolson, nos informa que en la correspondencia

de Virginia como en otros escritos autobiográficos, no se deslizan sino breves alusiones a guerras, revoluciones y (agrego yo) hombres dedicados a armar trifulcas. Este segundo tomo abarca toda la guerra del 14. Los combates eran pues el pan nuestro de cada día en aquellos años. Virginia vivió toda la primera guerra mundial y parte de la segunda en Inglaterra, y en los lugares de Inglaterra menos apacibles: Londres y Sussex, cerca de la Mancha. La omisión no provenía de su lejanía material o de su insensibilidad (era demasiado permeable a todo ambiente) ni de un encontrarse al resguardo del peligro. Además, padeció en carne propia las consecuencias de aquella barbarie odiada: cuatro miembros de su familia murieron; encarcelaron a otro, por pacifismo; varios amigos recibieron el bautismo del fuego en forma de heridas. Virginia misma pasaba noche tras noche en un sótano, precaución obligatoria en vista de los raid de zepelines. En sus cartas no comenta todo esto sino brevísimamente. No quería concederle a esta catástrofe estructurada por el genio masculino derecho de ciudadanía. Cuando un amigo padecía por los efectos del racionamiento severo, apelaba a lord Salisbury, para que aliviara esa penuria. Nunca pidió nada para sí misma. Señala Nicolson que "de las grandes batallas de Francia (cuyo zumbido llegaba hasta su cottage de Sussex), de la entrada de América en la contienda, de la revolución rusa, no quedó casi rastros en las cartas, aunque sí algunas en su Diario [...]. De la posibilidad de una derrota, de la esperanza de una victoria, ni media palabra [...]. Creía que la guerra era el inevitable resultado del *chauvinisme* (patrioterismo) masculino, contra el que había lanzado su vana protesta [...] en 1910. Era incapaz de reverencia patriótica, y la despreciaba. Si los hombres estaban empeñados en destruirse (hasta Rupert Brookes escribió 'la masculinidad del hombre es la única esperanza del mundo'), bueno, allá ellos, dejarlos que pelearan hasta hartarse, pero esa lucha era peor que absurda: era degradante, como el comportamiento de alguna tribu salvaje de Africa Central". Virginia, dice Nigel Nicolson que ha tenido acceso a todos sus papeles, estaba lejos de permanecer impávida ante lo que ocurría, pero todo ese desbarajuste provocaba en ella una ira incontenible. "No quería tener nada que ver con esa aberración, inventada por el machismo. Esperaría hasta que se cansaran, y entonces retomaría su vida normal sin una palabra de reproche o de alabanza [...], sin una mirada hacia atrás, hacia lo que consideraba absurdo y obsceno".

He visto la casa de Tavistock Square, donde la visitaba, reducida a un baldío con montañas de escombros, en 1946. En el momento de ese bombardeo ella estaba en Sussex y se había mudado a otra casa, igualmente bombardeada. Por Sussex, además, volaban muchos aparatos, portadores de bombas, camino a la capital. Virginia pasó pues una guerra, y parte de otra, hasta que se tiró al río Ouse, en el centro de las regiones atacadas. Es bueno recalcar que no huyó del peligro. Ella y su marido, judío, habían resuelto suicidarse si los nazis invadían la costa. Doy estos detalles porque conviene conocer el *back-ground* de esta pareja. Su toma de posición respecto a la guerra se reafirmó en dramáticas circunstancias. Todo aquello repercutía en Virginia, y Virginia era una mujer con los nervios a flor de piel.

Imposible estar en una actitud moral más opuesta a la del hombre en general y a la de un Malraux en particular. No se apeó jamás de este repudio total, que alcanzaba desde el "maldito" Hitler, como me escribía, hasta los renombrados héroes de los campos de batalla y no escasos políticos igualmente distinguidos (manipuladores de combates). Pensaba con creciente cólera, que las principales ocupaciones de los varones, ilustres o no, eran "derramar sangre, ganar dinero, dar órdenes y usar uniformes. Estas ocupaciones no merecían su admiración".

En ningún otro escritor moderno de la talla de Malraux o de Virginia Woolf (por lo menos de los que me sé al dedillo) están representados estos antagonismos como en estos dos. En ninguno llegan a tal lucidez, vehemencia y plenitud. Ignorándose mutuamente (no recuerdo haber visto el nombre de Virginia en los escritos de Malraux, ni el de Malraux en los de Virginia) habían tomado posición en polos opuestos. Allí se encaramaron hasta la muerte (y más allá, hasta lo que dejaban inédito). No sabemos aún qué nos reservan las páginas "diferidas" de las *Antimemorias* pero sabemos lo que contienen los escritos no publicados de Virginia. Lo hemos sabido a última hora, cuando estaba en prensa este número de homenaje a Malraux y he querido, de prisa, establecer este curioso paralelo. Parecería estar de acuerdo con la afirmación del autor de las *Antimemorias*, cuando se refiere a la *otredad* del hombre y de la mujer, afirmación que peca por lo radical. Contiene su dosis de verdad y su dosis de exageración, vale decir de error. Recordemos aquella reflexión de Kyo sobre May, en *La condition humaine*. Kyo, atribulado, piensa que May se le escapa, que

no la entiende porque no es *una especie de hombre*, sino una mujer. Esta parece haber sido una preocupación de Malraux.

Los dos enfoques, el de la inglesa y del francés, son comprensibles. Revelan un fenómeno de óptica distinto. Creo que Gandhi estaría más cerca de Virginia, aunque esta lo pasó por alto, y Malraux, por lo contrario, rindió homenaje a su grandeza. A Gandhi le oí decir, la tarde del 5 de diciembre de 1931, en París, que si la mujer olvidara que pertenece al sexo débil, podría actuar contra la guerra con infinita más eficacia que el hombre.

Dentro de su terreno, la agresividad antiguerrera de Virginia era tan ardiente y contundente como la de sus hermanos uniformados en el suyo. Sin llevar armas, de las visibles, no les iba en zaga. Cuando partía en campaña para la defensa de una causa que, en su aspecto de no-violencia material, coincidía con la de Gandhi, Virginia era una guerrera sui generis, implacable. No presentaba la otra mejilla (como en muchas ocasiones hizo Gandhi). Sin llegar al ojo por ojo, su planteo en la causa antibélica (y feminista) era: a las buenas, si aceptas; a las malas si no aceptas. De los esfuerzos del hombre por mejorar el mundo que con él compartía, pensaba: "Todo es fantasía de claro de luna; sólo que el claro de luna es color barro". En suma, un fracaso. Estaba convencida que la sociedad en que vivimos (y cuyos males padecemos) "era de fabricación esencialmente masculina". Que en esa sociedad se daba la prioridad a cosas de bajo nivel, en el mejor de los casos; criminales en el peor.

Esta mujer preciosa, a quien le tocó un marido que la adoraba y vivía pendiente de ella; a quien ella adoraba igualmente, tuvo suerte y pesares en su matrimonio. Pesares, porque deseando hijos no los pudo tener, por razones de salud. Envidiaba, en ese sentido, a Vanessa, su hermana. Cuando mataron en España a su sobrino predilecto (fue allí a pelear como voluntario, contra Franco) Virginia quedó marcada por ese dolor tal vez más que Vanessa. Vanessa tenía otros hijos. Pero a Virginia le habían matado el suyo, por elección. Fue un daño irreparable.

¿Qué efectos tuvieron en Malraux los repetidos golpes recibidos: primero Josette, muerta en un accidente, la madre de sus dos hijos, chiquititos; luego sus dos hijos crecidos, de 20 años, en otro horrible accidente? No lo sabemos. ¿Será que estas hecatombes personales no marcan a los hombres de la misma manera que a la mujer? No lo creo. Hay muchos mausoleos como el de Agra, aunque no

de mármol blanco. ¿Será que en algunos hombres existe un pudor paralizante? ¿Será que este pudor estaba reforzado en Malraux por aquello de "qué importa lo que sólo a mí me importa?"

Si así fuera, qué grave error psicológico. Esta clase de congoja la compartimos con la humanidad entera. Nos conmueve más que la contemplación de las *Demoiselles d' Avignon,* o que *Guernica:* más que el plan de batallas genialmente urdidas por los napoleones; batallas ganadas hoy, perdidas mañana, con las previsibles oscilaciones pendulares de las guerras. ¿Quién mejor que Malraux para saberlo?

¿Será que se trata de dos maneras de recibir el impacto de una desgracia tan inexplicable y cruel, tan inmerecida como la vida y la muerte que nos caen en suerte? ¿Sentir de hombre, sentir de mujer? Tampoco lo creo. ¿Será cuestión de educación? Aunque parece más firme este terreno, no salimos del todo del tembladeral. Sea como fuere, algo resulta evidente: tanto Malraux como Virginia son casos extremos.

Por mi lado, y este es un aparte (y vuelvo a machacar lo mismo), estimo que la mujer al educar al niño es decir al hombre de mañana, podría cambiar la faz del mundo. Y que el hombre, hasta la fecha, 1977, ha fracasado en sus intentos de una pacificación, cada minuto más urgente.

No descarto el fracaso de la mujer, al comienzo. Digo que ha de poner en marcha su programa. Digo que tiene que poner en práctica un plan de educación que no ensalce la agresividad masculina y la dé siempre por heroica, sino que demuestre la superioridad y nobleza de aquella fraternidad generosa que Malraux encontraba, y Lawrence también, en los campos de batalla o en la R.A.F., frente a un riesgo de muerte compartido hasta con el enemigo. Esto se halla también en otras partes; falta trasladarlo, demostrarlo de manera convincente y al alcance de mentalidades primarias, infantiles. Lo difícil es mantener esta fraternidad incandescente, despertar su imagen y su significado en la vida diaria, sin banderas, ni cañones, sin submarinos y tanques. Algo de esta fraternidad invocada por Malraux, me ha tocado vivir. Solidaridad con el prójimo que nace en las prisiones donde se naufraga sin saber qué nos reserva el mañana. Topé con ella en un modesto mes de cárcel desprovisto de la experiencia terrible de un verdadero martirologio, por tantos conocido en nuestro "temps du mépris". Recuerdo que me repetía: este espíritu de hermandad, de amor es

lo que urge despertar fuera de los campos de batalla como de las prisiones. ¿Cómo conseguirlo? Tal investigación es tarea de mujeres —pensaba. Tarea de las que están presentes (¡y cómo!) en la aurora de toda vida humana. Presentes en el punto de partida. Insustituibles. Inamovibles.

Ningún gran sabio, entre los actuales, me desmentirá. En nuestras manos está la hechura del porvenir. Por naturaleza, somos *las hacedoras.* Y si a pesar de practicarlo hemos puesto muchos siglos de siglos en *saberlo,* ahora lo sabemos. El camino no puede ser desandado. Nada hará que los cosmonautas no hayan alunizado, y nada hará que perdamos el sentido de nuestros derechos y nuestras responsabilidades frente al niño.

Esto parece saberlo la May creada por Malraux en *La condition humaine,* aunque no llegó a tener hijos. Creada o copiada por Malraux de una realidad vivida. En cualquiera de los casos "hommage lui soit rendu" por este reconocimiento. En 1933, no eran demasiado numerosos los que se atrevían a tratarnos de igual a igual. Creían, equivocadamente a mi juicio, que llevaban las de perder si lo hacían.

En *To the light-house,* nos encontramos con la rebelión infantil de un chico, James (Virginia Woolf) ante el despotismo bajo cualquiera de sus formas y disfraces; pero en los primeros años la rebelión se concentra frente a la figura paterna, casera y dictatorial. James y su hermana Cam juraron, en su niñez, que lucharían contra la tiranía hasta la muerte. No son los únicos. En casi todos nosotros la vivido James.

Con seguir sus pasos, descubrimos la raíz de cuanto encontró expresión en las novelas, ensayos, y diario de Virginia. Pero ¿qué habrá sentido André a la edad de James? ¿Contra qué tiranía se habrá rebelado? No lo sabemos. Se calla. Las mujeres de la generación de Virginia, de la mía, de la de Malraux, las mujeres que se atrevían a pensar libremente, hicieron el voto de James. Lo hicieron en su nombre propio y en nombre de las que no se animaban a pensar, ni tal vez a sentir. Malraux, en cambio, tuvo que ir hasta Indochina para soliviantarse frente a la esclavitud. Le entraron entonces las ganas de "desfacer entuertos". Las mujeres nacían con el entuerto a la vista.

El punto de partida de la carrera emprendida a comienzos del siglo XX por el varón y la mujer está tan alejado uno de otro como sus consiguientes etapas. Si nos hubiesen enseñado distintos idio-

mas no nos encontraríamos a mayor distancia y obligados a hablarnos por señas, como los sordomudos. Me refiero a los primeros años del siglo. El caudal de malentendidos aumentó hasta que los diques se rompieron.

A propósito de la inteligencia, Valéry escribió: "Ce que nous savons nous le savons par l'opération de ce que nous ne savons pas". Así era el conocimiento mutuo de los jóvenes de mi generación, de distinto sexo. Midiendo lo que sabíamos con el centímetro de lo que ignorábamos, llegábamos a conclusiones a veces lógicas pero erróneas, a veces descabelladas pero ciertas. Había que nadar contra la corriente, léase las diferencias de reacciones creadas artificialmente por las costumbres y los prejuicios deformantes. Una vez le escribí a Malraux: "Tengo la impresión de no haber hablado nunca realmente con usted, aunque no me faltaron ocasiones". Me contestó: "Se trata, tal vez, de algo más complicado". Pensé: ¡claro! se trata de desviar el desencuentro hacia el camino del encuentro. ¿Qué desencuentro? El de toda nuestra infancia y nuestra adolescencia. Además de haberlas vivido con distintos repertorios de prejuicios, él rechazaba esa parte de su vida y yo estaba a la escucha de sus ecos reveladores.

Todos somos súbditos de aquel océano en que flotábamos sin el peso de la memoria. Malraux también, que lo aceptase o no. Y que me perdone este atrincheramiento en una divergencia esencial. Una divergencia que no empaña mi admiración, pero que me relegó a una zona de visibilidad mínima frente a su mirada. Así que no supo *cómo* lo admiraba. Pero a fin de usar una fórmula suya en la que descreo: "¿Qué importa lo que a mí sola me importa?"

Sé que lo admiro en la medida en que advierto lo que a él solo creía que le importaba. Pues no. No le importaba a él solo. No existiría esa fraternidad por él preciada de haber compartimientos estancos en el mundo de los seres humanos. Pero quizá sepa yo esto porque soy una mujer y no *una especie de hombre*. Una mujer capaz de importársele de lo que no le importa. De importársele no solo del ilustre escritor, del audaz aventurero, del brillante ministro, del incansable combatiente, sino del alumno de Mademoiselle Thouvenin, en un colegio de Francia.

El que quiso, sin saber que nadie lo consigue, evadirse de su infancia.

Marzo, 1977
Mar del Plata

VICTORIA OCAMPO

LA ANTIAVENTURA DE ANDRE MALRAUX

Llegó André Malraux a la muerte. Después de tanto buscarla, temerla, burlarla y pensarla. No tuvo otro tema a lo largo de su vida y detrás de todas las presencias y los actos de su aventura estaba ella, siempre esperada y siempre inesperada. Era su fascinación y su angustia y hubiera podido hacer suyo, con todo derecho, el verso en que Miguel Angel confiesa que nunca tuvo un pensamiento en el que la muerte "no estuviera esculpida".

Esto es lo que le da su dimensión trágica y desesperada a la fascinante parábola de su vida que es como una búsqueda o como una fuga. Buscarse por todos los vericuetos del cambiante mundo en que le tocó existir, sin hallar punto de reposo ni de resignación.

La obra y la vida están estrechamente mezcladas en él. Nunca se sintió un "homme de lettres" y posiblemente no lo fue. La literatura fue una manera de substituir la acción o de justificarse momentáneamente ante sus propios ojos, o de clamar todo el amor sediento que tenía dentro o todo el desprecio que le brotaba incontenible.

Pertenecía a una familia no muy numerosa, pero muy significativa, de las letras francesas. Frente a los mesurados, a los reflexivos, a los disecadores de realidades y de pensamientos, él era el iluminado, el poseído, el delirante, el incoercible, el que iba arrastrado por las palabras y las visiones. Las palabras le formaban una sobrerrealidad que le completaba o le deformaba el mundo real, demasiado estrecho y demasiado pequeño. Podía reconocer sus antepasados en los grandes forjadores de máquinas verbales, en el Renacimiento de Rabelais, o en el romanticismo de Hugo o de Delacroix o en las videncias de Rimbaud y hasta en la gran música de órgano de las oraciones de Bossuet.

Su aparición en la escena literaria fue asombrosa y atemorizante. Era aquel mozo que se había ido al más remoto Oriente, a la

selva de los Budas de Angkor Vat, que había andado entre contrabandistas y rebeldes en el hervidero de las ciudades de Siam y que tenía una belleza de fiera perseguida o de joven profeta. Con unos ojos intensos, que no se sabía si estaban llenos de desprecio o de esperanza, y una actitud concentrada y nerviosa de suicida en potencia irrumpió en las quietas aguas del mundo literario de París, entre los años de 1928 y 1933, con tres novelas detonantes como tres bombas de terroristas: "Les Conquerants", "La voie royale", y, por último, "La condición humana". Eran más que novelas, tres manifiestos de revuelta y de desafío frente a la sociedad demasiado segura de la primera posguerra. Exaltaba la violencia, y el odio, la muerte y la revolución. Una revolución sin dogma y sin tácticas. Más bien una rebelión instintiva y total contra lo recibido y aceptado.

Era más que un escritor nuevo con éxito, era una presencia incómoda y agresiva. Era un hambriento de lo absoluto, un exiliado del último reino de Dios que no podía dirigirse a ninguna iglesia. El derivativo natural fue la acción.

Los años que anteceden a la Primera Guerra Mundial se la brindaron de una manera abundante y continua. Era todavía el tiempo en que la revolución rusa ejercía plenamente su poderosa fascinación sobre la inteligencia occidental. Parecía haber, al fin, una manera de justificar la vida y era entregarla, en hechos y palabras, a la lucha revolucionaria. Malraux entra a la lucha política como a una Legión Extranjera, sin abandonar su irreductible individualismo y su instinto de superioridad. No aspira a ser un militante, ni un hombre de célula, sino un héroe. La lucha lo justificará, le dará la sola oportunidad de olvidarse de sus angustias congénitas y de llegar a la muerte en caliente y sin tener tiempo de pensar en ella.

Son años de tentativas fallidas de aventuras, en diversos escenarios novelescos que rematan y se coronan en la guerra de España. Aquel delirio emocional, aquella desgarradura moral, aquel gran despertar que pareció la lucha española debió fascinar a Malraux. Toda la sed de acción llegaba al fin a aquella inmensa aventura contra los molinos. ¿Qué iba a salir de allí? Acaso una nueva historia, una nueva humanidad, una posibilidad grandiosa de sobrepasar las mezquinas herencias. Poco sabemos de lo que pensaba el piloto de guerra Malraux en las madrugadas quemadas de bombardeos, mientras volaba en los cielos de Velázquez. En todo caso la aven-

tura resultó fallida y de ella no le quedó sino un manuscrito amargo y combatiente: "L'Espoir".

¿Era que estaba condenado para siempre a regresar a la literatura, a la sola tarea solitaria y quieta de hilar palabras para una burguesía ávida de emociones domesticadas? Sin embargo, lo que se anuncia en el horizonte es el más trágico conflicto de la historia. Una inmensa ola de sangre y destrucción avanzaba sobre el mundo. Podía mirarse la confirmación de todos los libros apocalípticos.

Era, tal vez, la última de las grandes guerras de religión que Occidente iba a conocer. Era un oscuro enfrentamiento de creyentes y de credos, más que de territorios y de dominios se trataba de destruir una fe para instaurar otra. Una lucha como aquella que, en la época de las catedrales, movía a los cristianos contra los musulmanes, o más tarde, a los católicos contra los luteranos. Se trataba de exterminar un espíritu y de borrar en la carne y en la sangre, una satánica herejía. Era, ciertamente, una guerra para Malraux. La caída de Francia hace aún más dramática y desesperada su situación. Ya no será el soldado regular del ejército de un Estado, sino un cruzado, un "chouan", un resistente.

Las exigencias peculiares de la resistencia están hechas para su carácter y su manera. La guerra se individualiza y reduce casi a un duelo. Es el incógnito coronel Berger que no sólo comanda a un puñado de insurgentes clandestinos sino a una inmensa legión de mitos, de recuerdos y de memorias heroicas. Es uno de los jefes del "pueblo de la noche". Fueron, posiblemente, sus años de más exaltada realización. Podía asumir y resumir en él toda una gran cauda humana y cada gesto individual suyo, sin comando y sin frontera, venía a inscribirse en la más vasta sinfonía de la historia contemporánea.

Al final de la guerra y de la resistencia, dentro de la que sin embargo ha hallado tiempo para escribir una novela, la última, que se va a llamar simbólicamente "El combate con el ángel" y de la que sólo logra salvar una parte: "Les noyers de l'Altenberg", ocurre su decisivo encuentro con de Gaulle.

De Gaulle es la última y definitiva encrucijada de la vida de Malraux. Después de tanto buscar y pretender, aparece ante él aquel hombre del destino que, contra toda lógica, fuera de los mecanismos tradicionales del poder, surge como un resucitado de la más remota historia a hablar y actuar no como un jefe de Estado moderno sino como un héroe fundador de reino. Es aquel militar,

un poco irregular, que pretende "haber tenido siempre una cierta idea de Francia". Es casi un hombre anacrónico, que se siente cargado, por una especie de imposición sobrenatural, con el destino de todo un pueblo y que habla con un vocabulario que está fuera del uso y que evoca el de las figuras legendarias del pasado. Recuerda a ratos a Napoleón, a Luis XIV, a San Luis. Es el hombre que, en el tiempo de las estadísticas y de la econometría, se atreve a hablar de la grandeza.

Fue un encuentro mágico. El guerrillero verbal se va a convertir en propagandista y el francotirador del espíritu en alto funcionaro.

Cuando la experiencia de De Gaulle parece fracasar ante la vuelta de la vieja politiquería parlamentaria y partidista, Malraux, que ha perdido sus antiguos camaradas y sus simpatías con la izquierda, parece más solitario y extraviado que nunca.

Es entonces cuando, como en una droga, en un paraíso artificial, en un mundo propio y sin límites, inicia su orgullosa y solitaria exploración del arte.

No va a estudiar las obras de arte en compañía de los profesores de historia del arte y de los curadores de colecciones, sino que intenta un diálogo personal con toda la herencia artística del hombre y una especie de viaje dantesco al través del mundo del arte.

Ha pensado, desde su retiro místico, en escribir una vasta "psicología del arte", la expresión del hombre y de sus tiempos al través de la creación artística. Lo que escribe, en realidad y al final del largo periplo meandroso, es la psicología de Malraux al través del arte. La confesión exaltada y personalísima de su propia experiencia ante las grandes obras de creación. Irrumpe violentamente en aquel museo imaginario, que él ha formado con toda la herencia artística de la humanidad, como un juglar prodigioso que se atreve a todas las prestidigitaciones, contrastes y aproximaciones imaginables. Allí, como en el botín de un conquistador del mundo, están acumuladas todas las grandes obras con su tiempo a cuestas, Giacometi y los egipcios, Buda y el Angel de Reims, la Gioconda y Picasso, el Renacimiento y la escultura Kmher. Nunca nadie se había atrevido a provocar semejante "desorden sagrado" por encima de las doctrinas profesorales y de los catálogos de museos.

En esa época, que personalmente para él es de fracaso, ha encontrado la manera de reanudar el diálogo personal con las ma-

yores figuras de la creación humana. Se va a encerrar, durante años, con los que crearon el universo de las formas y de los colores. Va a hablar con ellos de quien a quien, en el mismo lenguaje, con una especie de gesto de desdén hacia aquellos hombres demasiado comunes y corrientes que ocupan el escenario del país y del mundo.

Hubiera querido encontrarse con Alejandro. Es tal vez la figura humana que más secreta y profundamente lo fascina. Toda la juventud, todo el poder, todo el mundo. La mirada de los ojos de dos colores lo va a perseguir y a atormentar.

Cuando, al fin, De Gaulle vuelve al poder, él estará a su lado. Va a ser por más de un decenio el brillante y respetado señor Ministro de la Cultura, que lavará la fachada de los antiguos edificios mugrientos y que pondrá, como un acertijo, a Chagall en el *plafond* de la Opera de Napoleón III.

Lentamente el Estado se apodera de él. No es ya el capitán de una aventura creadora sino el jefe de una burocracia rutinaria que firma oficios, inaugura dependencias y dice discursos oficiales. El resto de la greña rebelde cae ahora sobre una cabeza inclinada.

En la medida en que el gaullismo dura y se integra al pasado político, él se aleja inexorablemente de la juventud y de la revuelta. En los dorados salones del Ministerio, entre una y otra comisión aburrida, recibe ocasionalmente a los viejos compañeros de las remotas horas de la esperanza y de la lucha.

Cuando se encrespa súbitamente la instintiva revuelta de mayo del 68, él es uno de los soportes del orden. Va a desfilar, en apoyo de las instituciones y del "statu quo", por las avenidas del recurdo heroico.

Es evidente que ya no habrá aventura, ni sacudida, ni revelación. Cuando muere De Gaulle, y todo parece regresar al antiguo juego de la política francesa, él se retira como un soldado viejo.

Para regresar a la literatura. Ha querido evadirse de ella toda su vida, sobrepasarla, reducirla a un mero instrumento de la acción, pero es ella finalmente su verdad y su condición. No va a escribir una nueva novela, tampoco hará el recuento de la larga y frustrada tentativa de acción que ha sido su vida. Inventará, dolida o desdeñosamente, unas Antimemorias. No una biografía sino el suelto y divagante recuerdo de unos encuentros, de unas adivinaciones o de unas situaciones que se produjeron en aquel cambiante escenario de sus salidas.

Tal vez descubra entonces, con no confesado desengaño, que su reino nunca ha sido otro que el de la escritura. Es eso que nunca quiso ser sino circunstancial y transitoriamente: un gran escritor. Todo lo que le había sido dado estaba allí en aquella mesa solitaria donde por jornadas enteras, sacudido de angustia, rodeado de fantasmas, mira la pluma trazar su misteriosa línea sin fin. No va a confesarse. Ha dicho: "¿Qué es un hombre? Un miserable montoncito de secretos". Además sabe que "la verdad de un hombre es ante todo lo que oculta".

Las Antimemorias son el relato oculto y orgulloso de su propia antiaventura. El combate con el ángel nunca fue para él sino el combate consigo mismo.

París, diciembre de 1976.

ARTURO USLAR PIETRI

MALRAUX MINISTRO, O LA AVENTURA CUMPLIDA

Estas líneas escritas en Monbassa y confiadas a manos amigas están destinadas a contribuir al Memorial que la revista *SUR* dedica a Malraux. Desde las riberas ardientes del océano Indico hasta las del río de la Plata, un mismo pensamiento se estremece ante el recuerdo del que se fue. En ningún lugar del mundo es descabellado pensar en él por la forma en que abrazó la pluralidad de los mundos y dirigió sobre todas las cosas la mirada universal del hombre moderno. En el corazón de esta Africa, a la vez más joven que la historia y vacilante frente a una historia por nacer, el perfil atormentado de Malraux nos interpela.

La Conferencia General de la Unesco ha saludado últimamente, en Nairobi, a ese ciudadano del mundo que, a través del espacio y del tiempo, había sabido convocar estatuillas de Oceanía y los *Kores* de Atenas, los frescos saharianos y los de la Sixtina con un fervor único y sabio que ofrecía a nuestra meditación. Al hacer del Arte y de sus continuas metamorfosis el substituto de una trascendencia que no hallaba en el cielo vacío para él, Malraux ha expresado, de manera patética, la necesidad de lo absoluto. Buscaba menos proponerle al hombre una contestación que incitarlo a plantear la pregunta de su condición y asumir el misterio. Por eso, encontraremos durante mucho tiempo provecho en frecuentar esa obra tumultuosa, con fulgores a veces oscuros pero que mantienen al espíritu en perpetua tensión.

Otros hablarán de esta obra que no ha terminado de entregar sus secretos. Quisiéramos enfocar otro aspecto de su vida, a la vez famoso y mal conocido: Malraux ministro. Una breve experiencia de algunos meses, en el otoño de 1946, como Ministro de Información del general de Gaulle, luego, a partir de 1958, después del regreso del general, un ministerio al principio mal definido de ordenador e inspirador del gaullismo restaurado; de fines de enero 1959 a abril 1969, el "Ministère d'Etat des Affaires Culturelles" que abandona, sin una palabra, cuando el general de Gaulle se despide de Francia, después del fracaso del último referéndum.

Muchos se han escandalizado —o han fingido escandalizarse— cuando han visto que el aventurero de Indochina, el antifascista militante, el guerrero de España y del maquis de Corrèze termi-

naba, como decían, en un sillón de ministro. Después de todo, a Goethe, Chateaubriand y Lamartine se les ha perdonado parejas debilidades, pero ¿a Malraux? Parecería que se le reprochase esta metamorfosis en la que ven una actitud de reniego. Y sin embargo, tenía sus razones lógicas y su necesidad.

A partir de 1944, Malraux ha reconocido y ha seguido a de Gaulle, en todas las fases de su combate en todos los estrados de la R.P.F. militante, como en las pompas oficiales. Ha sido el ministro del general de Gaulle, más que de la República. El que de Gaulle llamaba "el amigo genial" se empeñaba en ser el cantor y el heraldo de una aventura heroica más que el gestor de un departamento de ministerio. Por otra parte, cuando, después de su llegada al ministerio de Estado, recibió un telegrama de Picasso así redactado: "¿Cree usted que soy un muerto?", contestó en el acto: "¿Cree usted que soy un ministro?". En verdad, jamás, por concienzudo que fuera, hizo de su función oficial la razón de su vida. En su despacho siglo XVIII del Palais Royal, cuya delicadeza y gracia frágiles se le parecían tan poco, o en el pabellón del parque de Versalles, La Lanterne, que habían puesto a su disposición, Malraux apartaba a menudo los expedientes para estudiar los planos y verificar la iconografía del universo de la forma, o bien para lanzarse, ante sus interlocutores estupefactos en sus inmensas y apabullantes meditaciones. Cuando en medio de una inauguración oficial en Provence, un pintor contestatario dirige hacia él su *pistolet à peinture*, no es una mano de ministro, sino una mano de combatiente rápida y "farfelue" que desvía el chorro sobre el protestatario confundido. Y cuando él defendía el presupuesto ante el Parlamento, despachaba, apresurado, las explicaciones técnicas que exigían los especialistas para hablar de cultura en profeta ante los parlamentarios, los tecnócratas y los ujieres reunidos por una misma fascinación.

No es que no fuera capaz de tratar un expediente como un buen ministro común y corriente. Lo hizo a menudo, con competencia y brío. Pero él veía más allá de los expedientes. Si se puede jugar con las palabras diríamos que su ministerio era para él un sacerdocio laico, el de la palabra y de una seudo religión de la cultura cuyas ceremonias ordenaba: homenajes fúnebres a Braque o a Le Corbusier, discursos de inauguración de las Casas de la Cultura en Grenoble, Bourges o Amiens, grandes exposiciones en Francia, o fuera de las fronteras. En esos discursos, tan alejados de

la chata elocuencia de los ministros tecnócratas de hoy, encontrábamos de nuevo, mezclados, los acentos de Dante y de Hugo, de Jaurès y de Barrès. Extraño ministro en verdad: muy consciente de su responsabilidad pero de ninguna manera embaucado por la grandeza que ciertos cargos ostentan.

Es siempre injusto dudar de la continuidad o de la sinceridad de una vida. Ver en Malraux oficial la traición de un pasado revolucionario significa ceder a un vértigo de la derrota, y pensar que una vida militante jamás se termina mejor que con el martirio o la cárcel. Visión romántica de la acción, este concepto estético del resultado de la aventura olvida que el compromiso compromete también a actuar, es decir, llegado el momento, a jugar el juego ingrato de las responsabilidades del convenio y de la paciente y decepcionante construcción de lo que habíamos soñado.

A Malraux ¿lo habrá decepcionado la acción? No se sabe bien. Los diferentes volúmenes de *Memorias* que nos deja, son sorprendentemente discretos sobre su vida de ministro, que sólo evoca de manera ocasional y que sirve como de soporte a su gran diálogo con de Gaulle y a sus encuentros con personalidades fuera de serie. No parece haberlo tentado hacer el balance de su obra de ministro; por otro lado, ha sido notablemente discreto en lo que se refiere a los asuntos culturales después de su partida de la rue de Valois. Director del gabinete de Jacques Duhamel, que fue su segundo sucesor después del breve intermedio de Edmond Michelet, yo he sido el testigo de esa discreción. Sólo intervino rara vez y únicamente en favor de algunos amigos fieles. Pero supo decirnos la simpatía que le inspiraba una acción que, en gran medida, deseaba ser continuadora de la suya.

Esta reserva hay que atribuirla sin duda a causas profundas. Después de la partida del general, Malraux clausuró irremediablemente el capítulo de la acción política y le interesaba poco edificar su propio memorial oficial.

Pero quizá haya otra cosa: ese largo reinado de diez años sobre la vida cultural del país no fue constantemente fecundo. Los últimos años llevan el rastro de cierto desgaste, de un alejamiento, de una baja de tensión. Los acontecimientos de mayo 1968 sorprendieron a Malraux aunque fue uno de los pocos que supo aquilatar, a través de la confusión y extravagancias de esa revolución abortada del verbo, sus significaciones profundas y ambiguas.

Ciertos episodios, como su conflicto con Jean-Louis Barrault

relacionado con el Odeón, carecen de nobleza. El año siguiente, Malraux se sobrevive, así como de Gaulle más de lo que se renueva.

Sin embargo, con ayuda de la distancia, se ve bien ahora que el balance de ese ministerio es altamente positivo. Como todos los verdaderos hombres de acción, Malraux ha creado lo irreversible. Gracias a él, la cultura ya no es, en Francia, la gestión tradicional de "las Bellas Artes" o "las Artes y Letras"; él le ha dado su título de nobleza y su gran inspiración en un país en que tantas cosas dependen del Estado. Una acción cultural destinada a la mayoría, una noción viviente de un patrimonio nacional rehabilitado, una renovación de la irradiación cultural de Francia son todavía temas candentes. Las Casas de la Cultura, aunque criticadas en la actualidad, son una necesidad que él ha impuesto. La renovación de los museos, el papel creador del cine, la restauración de los grandes monumentos y de los barrios históricos han sido marcados por su inspiración personal. Su profundo liberalismo, marcado por su elección de hombres indiferentes a criterios partidarios o por su defensa deslumbrante de Jean Genêt ha impuesto igualmente al Estado una línea irreversible.

Sin duda hay distancia entre la grandiosa visión de la cultura, tal como la concibió, y las imperfectas realizaciones que el destino le permitió cumplir. Para los mediocres, esto solo sería una gloria que él ha desdeñado. En su vida tumultuosa, otros capítulos son mucho más ricos y perdurables que éste. Pero sería injusto olvidarlo.

Uno de los directores de su Ministerio me dijo un día que durante los acontecimientos de mayo 1968, reunió a sus directores para hablarles del Louvre. Pensaba que los estudiantes iban a atacar el ilustre museo. Como me decía ese testigo, Malraux en el fuego de su imaginación, se veía solo contra la horda desencadenada, como en 1848, defendiendo los tesoros de la Nación, al pie de la Victoria de Samotracia. Soñaba así con una muerte heroica que el destino le rehusó, pero ¿no es acaso significativo que en el corazón mismo de una vida muy oficial este septuagenario, colmado, bien pertrechado, soñara con un fin romántico en defensa de la cultura?

En la larga confrontación con la muerte que resume esa vida ardiente, y a través de todos los avatares de una existencia tan plena, se percibe la trama continua del fervor.

JACQUES RIGAUD

(Traducción de Victoria Ocampo)

ANDRE MALRAUX

Con André Malraux, pierde Europa uno de sus más grandes artistas de la palabra escrita y uno de sus más grandes espíritus. La grandeza y la nobleza fueron siempre rasgos dominantes de su carácter, y estas cualidades del ánimo, con ser tales que con frecuencia, si se buscan, cabe hallar a veces en los más humildes, suelen ser escasas y aun difíciles de descubrir, ya que el grande y noble suele ser indiferente a que se descubran estos rasgos por la multitud, la publicidad y el ruido.

Malraux reveló sus grandes cualidades desde su primera obra, *La condición humana*, que de un solo golpe lo colocó a la cabeza de la literatura francesa; y desde entonces, su talla no ha hecho más que elevarse. Sucedió que precisamente por su fibra moral, tarde o temprano, se le tenía que plantear en el ánimo el tema de nuestro tiempo, no el que Ortega vio sino otro: el del marxismo-leninismo. Como Camus, Malraux estaba predestinado a una especie de descuartización moral por este tremendo desgarro del alma moderna.

Su primera actitud fue comunista; y como hombre de acción, se fue a China a ver cómo trabajaba en los hechos aquella fe nueva que le había convertido. Luego le vimos tomar parte activa como aviador voluntario en nuestra guerra civil.

No es cosa de rehacer aquí su vida, a la luz de la alucinación comunista. Lo que tenía que suceder, sucedió. Malraux no había nacido para someterse al fanatismo de un Lenin ni a la vesanía de un Stalin. Yo, que por pura casualidad lo vi y traté precisamente cuando aquella lucha abría un abismo en su alma visible hasta para el observador, puedo atestiguar que su ruptura con la izquierda comunista le torturó el cerebro y los nervios. Lo que más le costaba era (a mi ver) la pérdida de la imagen que de él se había hecho la juventud.

Pero este hombre era grande. No era de los que se echan a lloriquear cuando los echan del partido y suspiran por volver. A Malraux no lo echó nadie. Fue él quien escupió el veneno de la gran mentira moderna.

Todo su período gaullista emana de su abjuración. Como en todo hombre que piensa, le fascinaba esa ecuación bipolar que tiende a establecerse entre el hombre-guía y el pueblo. Para Malraux la casi súbita aparición del gigantesco general fue quizá la salvación. Como su propio jefe, él también como ministro de Cultura tuvo su reinado de grandeza. En un mundo muy distinto del antiguo régimen, Malraux ha sido el único ministro que suscita y sostiene la comparación con los antiguos *commis* de la monarquía francesa, los Louvois, los Colbert.

Como a veces sucede con los grandes, Malraux fue toda su vida perseguido por el destino y su agente inexorable, la muerte. Esta tenaz persecución y la dignidad con la que la supo llevar, aumentaron aun más la talla del gran europeo que fue Malraux.

SALVADOR DE MADARIAGA

EL CIVILIZADO

Cada vez que recuerdo las dos ocasiones en que lo vi y oí su voz —en París, como periodista, y luego como funcionario de la Cancillería, en Buenos Aires— la imagen que ante mí se presenta, por encima de las demás, es la del equilibrio, la del "civilizado". Habló, en cada oportunidad, de política y de guerra, y lo hizo con vehemencia y con pasión; sus ojos penetrantes se iluminaban y se le acentuaba el dibujo de una vena, en la sien. Pero también, como si arrojase un peso sobre el otro platillo de la balanza, para recuperar la estabilidad armoniosa (el equilibrio), habló de arte, y no obstante que puso, al hacerlo, igual ímpetu e intensidad, ha quedado fija en mi mente la inesperada dulzura que asomó en su mirada y en su breve sonrisa. Es que Malraux fue, más allá de su urgencia de "hacer" y de comprometerse, en un plano supremo, un civilizado, uno de los hombres más civilizados que surgieron en el país que tiene la suerte de seguir siendo el más civilizado del mundo. Por eso apoyó la riqueza de su vida sobre dos pilares contradictorios pero que, cuando se logran, constituyen el ideal eximio de la individualidad: la acción y la contemplación. Político y artista, defensor de las grandes causas que se vinculan con la libertad del hombre y con el progreso de su espíritu; lúcido, civilizado y, en consecuencia, campeón insobornable, incansable, de la civilización, tan preocupado (recuerdo) por un pequeño huaco peruano que acariciaban sus manos sensibles, como por reclamarle al teatro su condición de embajador de cultura, y después por explicar el porqué, circunstancial, exaltado, de España, el porqué de Francia, el porqué de China, el porqué... de comprenderlo y de compartirlo, vibrante... y de entrecerrar los ojos, sonreír apenas y evocar, de paso, la India de los grandes templos, y un manuscrito de Patmos y la necesidad de salvar hasta el último nervio de las catedrales góticas... y de volver a acariciar el pequeño huaco, el pequeño y frágil testimonio. Así permanece, conmovedor, en mi memoria.

MANUEL MUJICA LAINEZ

"El Paraíso", enero de 1977.

UNA CARTA Y ANOTACIONES SOBRE MALRAUX

Santos Lugares, 28 de enero de 1977.

Querida Victoria: con un pie en el estribo, me resulta imposible terminar el ensayo sobre Malraux que me pediste; sólo puedo enviarte esta carta explicativa y algunas anotaciones que un día podrán servir para elaborar mi propia opinión sobre este auténtico fenómeno. Si no te parecen malas, podrían aparecer en el volumen de homenaje. Quizá no sería inadecuado agregar las impresiones que recibí cuando dialogué con él durante tres horas. ¿Te acordás que le habías escrito sobre mí? Pues me llamó a ese hotelucho que no teme calificarse a sí mismo de "Grand Hôtel" du Levant, en el Barrio Latino, al que siempre termino yendo cuando me escasea la plata. Inútil comentarte la sorpresa de la concierge: creía que era una broma ese llamado del Ministro. Nos encontramos en su despacho, abrió una gran ventana, señaló edificios, amargamente habló de su lucha por el blanqueo, y sobre la escuela de lapidarios que tuvo que formar con unos italianos que trajo no sé de dónde, los últimos de una fauna en extinción. Mientras yo examinaba a ese hombre corpulento que tanto me había conmovido en mi juventud con sus primeras novelas, y que admiré cada vez más a medida que los años y sus avatares pusieron a prueba su coraje físico y espiritual, con su orgullosa independencia frente a las fáciles (y comodísimas) tentaciones del oficialismo de izquierda; al escritor que también tuvo la fuerza de mantenerse al margen de las modas artísticas y literarias, la fugacidad temporal en la forma más menospreciable para un buscador de absolutos; al que jamás condescendió al mero ingenio ni a ese bizantinismo que ya había reinado en los salones antes de la gran revolución, que hoy también hace estragos en esta nueva revolución, aun más profunda, que sufre la humanidad. Y ésta es otra de las cosas que debemos decir siempre en honor de

Francia, tan criticada por esa periódica producción de mandarines propensos a los "jeux d'esprit": siempre, al lado de ellos, o frente a ellas, o encima de ellos, produce esos ásperos y severos genios que desde Pascal a Rimbaud y Camus parecen existir para revelar aquel asco por la "literatura", que Nietzsche establecía como condición previa al surgimiento de una auténtica literatura grande.

En estos tiempos del desprecio, Malraux jamás estuvo ausente en sus encrucijadas capitales: la convulsión china, la guerra civil española, la segunda guerra mundial, la resistencia y la liberación. No sólo con sus ideas, claro, sino con sus pasiones y su propio cuerpo, como cuando enfrentó con cachivaches a las poderosas máquinas con que los nazis y fascistas dominaban el cielo de Castilla. Y así, al encontrarme con aquel Malraux ya un poco encorvado por los años y las desdichas personales, recordé palabras de otro de esos monstruos con que Francia deja estupefactos a los papanatas que nos vienen con ese lugar común del espíritu de medida: "Aujourd'hui, l'écrivain a remplacé le prêtre, il a revêtu la chlamyde des martyrs, il souffre mille maux, il prend la lumière sur l'autel et la répand au sein des peuples; il est prince, il est mendiant; il console, il maudit, il prie, il prophétise".

No habló conmigo como ministro (¡Malraux ministro!) sino como un escritor que confiesa sus ansiedades, esperanzas y frustraciones; con aquel fervor, con aquella intensidad. Y como si un sabio director se hubiese encargado de asegurar esos contrastes que valorizan las situaciones, allá, unas cuantas mesas a nuestra derecha, nos observaba un payaso panzón y grotesco, empeñado en asombrar aun a los buenos burgueses con su pinta de Mefistófeles de circo. Me imagino que habrás adivinado ya que me refiero a ese Salvador Dalí al que Bretón anagramizó como Avida Dollars.

No sé cómo Malraux hablaría con otros. Pero conmigo, tal vez porque conversamos también de Guevara, del anarquista Durruti, del troskismo, de la Tercera Internacional, y como suele suceder con los que alguna vez han sido conspiradores, se inclinaba muy cerca de mi oreja y miraba hacia delante, como si en cualquier momento pudiese aparecer la policía. La gente nos miraba intrigados, pensando quién podría ser ese sujeto a quien el ministro le estaba transmitiendo secretos de estado.

No sé si alguna vez te conté de las infinitas cosas que en aquel mediodía hablamos: el papel del escritor en este cataclismo histórico, los dilemas metafísicos del hombre a través de su inserción

social, la deshumanización del Super-Estado, el porvenir de la literatura y de las artes visuales. Pero sí recuerdo que te conté la ansiosa explicación de la forma en que habría querido filmar "Ana Karenina", dándome pormenores de la escena del suicidio, mientras yo me preguntaba por qué alguien tan propenso al teatro, y tan teatral él mismo, no había escrito nunca para el escenario. Creo que hay escritores teatrales y otros que no lo son, independientemente de su jerarquía: Virginia Woolf, por ejemplo, no; Dostoievsky sí: todas sus novelas están llenas de situaciones que parecen haber sido imaginadas para el escenario, con telones lentos y rápidos. Así también las novelas de Malraux. ¿No lo creés?

En fin, después de casi tres horas de conversación —de discusión— subimos a su auto oficial, bajó en el ministerio y le dijo a su chauffeur que me llevara hasta el hotel. Y cuando bajé en la roñosa Ruc de la Harpe, el chauffeur miró el hotelucho y habrá pensado para sí mismo: "Ce Malraux, quand même..." ¿Irónicamente?

Leí tu hermoso testimonio sobre este gran amigo tuyo en *La Opinión*: no sólo a mí me pareció admirable y conmovedor sino a muchos otros que lo comentaron conmigo. Ojalá estas pocas páginas que te envío no resulten demasiado precarias al lado de lo que vos escribiste. Pensaba desarrollarlas, hablar sobre ese orden de que Einstein le habló (que yo más bien pienso que meramente se refiere al universo físico, a un orden antológico que poco tiene que ver con el orden del espíritu), al problema de la angustia y la esperanza, al arte como instrumento de lo absoluto, y a esa muerte de Dios grandiosamente anunciada por Nietzsche y al inevitable nihilismo que acarrea. Pero este premio tan inesperado en París me ha traído una serie de urgencias que me obligan a reducir ese ensayo a simples anotaciones sobre dos o tres de los temas que pensaba tocar. Con todo mi afecto.

SABATO

Sus contradicciones

Hay quienes piensan que la "filosofía" de Malraux debe ser buscada en sus Diarios y en sus ensayos sobre las artes plásticas. Pero yo creo que, por el contrario, en un ser de su violencia espiritual, de su crispación metafísica, hay que buscarlo en sus ficciones, pues los últimos y más misteriosos dilemas de la condición humana no son aptos para la coherencia ni para la lógica sino, más bien,

para la expresión mitopoética, siempre contradictoria. De manera que, sin entrar a juzgar el valor de esas ficciones en comparación con los grandes modelos, es en ellas donde encontraremos su verdad, y no a pesar de sus contradicciones sino por su misma manifestación. Los grandes creadores son individuos que unen a una gran inteligencia una hiperestesia que les impide aislar sus pensamientos de su tumultuoso mundo pasional, tal como en cambio se da (debe darse) en los filósofos estrictos. Ya sea por la intensidad de sus emociones, ya sea porque como nadie experimenta *la esencial unidad del mundo,* esa unidad resistente a todas las dicotomías que la razón impone, estos artistas "no pueden" expresarse con puros conceptos, o, cuando lo hacen (y Malraux lo hizo a menudo) no dan toda su verdad, la plenitud de su visión. Y esa "imposibilidad" es una virtud, si consideramos que la totalidad concreta del hombre no es alcanzable por el pensamiento puro sino por esa actividad integral del espíritu que es el arte, y muy especialmente la ficción (con un pie, como tiene, en el pensamiento puro y otro en la poesía). Por eso, cuando los propios filósofos han querido tocar el absoluto, sean ellos Platón o el archirracionalista Hegel, tuvieron que recurrir a la poesía y al mito, como Hegel cuando utiliza el mito de Don Juan o el de Fausto para hacer intuible la conciencia desdichada, drama que sólo puede encontrar un sentido en el mundo concreto e histórico en que el ser humano vive. Y como la totalidad del hombre queda definida por su dimensión metafísica, por ese conjunto de atributos que caracterizan a la condición humana (su ansia de absoluto, la voluntad de poder, el impulso a la rebelión, la angustia ante la soledad y la muerte), únicamente desde el punto de vista metafísico se puede conciliar lo psicológico y lo social. Es el caso de Malraux, en que nos pone hombres y mujeres en medio de una revolución o una guerra civil, para en definitiva hablar de esos dilemas últimos que son metahistóricos.

No deberíamos empeñarnos, pues, en juzgar a Malraux como filósofo. En virtud de esa dialéctica existencial que se despliega en el alma de un novelista, encarnándose en personajes que se desdoblan y luchan entre sí y a veces dentro de sí, es impertinente hablar de sus incoherencias, pues mientras un sistema filosófico debe respetar antes que nada el principio de contradicción, la novela se construye sobre ese semillero de contradicciones que es el alma auténtica de un hombre. ¿Cuál es la concepción del mundo de Cervantes? ¿La que se da en don Quijote o la que farfulla Sancho?

Una y otra, pues a veces Cervantes sentía como el crematístico y descreído escudero (y buenos motivos tenía el pobre), y en otras ocasiònes se dejaba arrastrar por el idealismo de su loco, cuando no lo desgarran ambas doctrinas simultáneamente, en esa desgarradora y melancólica lucha que se libraba en su propio corazón; ese corazón de los grandes creadores que parecen resumir los males y las virtudes de la especie entera, la miseria pero también la grandeza del hombre en general.

Con todo, a pesar de esa ambivalencia, al concluir una gran novela tenemos la *sensación* de haber asistido a una particular visión del mundo y de la existencia, que no resulta tanto de las ideas sueltas que alternativamente hayan emitido sus personajes sino de cierta atmósfera general, de cierta tonalidad que parece teñir todos los episodios y hasta los objetos más inertes de ese orbe novelístico. ¿Y quién no ha sentido esa característica tonalidad en las ficciones de Malraux? ¿Quién no ha sentido ese hipnótico subyugamiento en sus intuiciones sobre el amor y la muerte, sobre la soledad y la esperanza? Esa unidad que casi deberíamos calificar de estilística (siempre que no le demos la mera significación retórica que tantas veces se le da) es la sola unidad que debemos buscar en un artista, la única coherencia. La coherencia de su *visión* del mundo.

No hay siquiera necesidad de que el artista profese conciente-mente un sistema de ideas, aunque tampoco es un inconveniente, ya que su integración al orbe mitopoético transforma ese sistema en algo infinitamente más contradictorio y más ambiguo. Su inmersión en una cultura hace de su obra una viviente representación de las ideas dominantes y rebeldes, de los restos a menudo opuestos de ideologías en bancarrota o de profundas religiones: ni Hawthorne, ni Melville, ni Faulkner son concebibles sin la impronta de la religión protestante y del pensamiento bíblico, aunque un hombre como Faulkner no sea creyente o militante en el sentido estricto. Esa impronta es lo que da magnitud a sus ficciones, que por eso sobrepasan la jerarquía de la mera narración: sus desgarradores dilemas del bien y del mal, de la fatalidad y el libre albedrío que esas antiguas religiones plantean, recobran fulgurante grandeza a través de los protagonistas novelescos de esos visionarios. Así, en toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente. Con razón, Camus puede afirmar que Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsvy, Proust, Kafka y el propio Malraux son novelistas filósofos, aunque en sus ficciones no se demuestre nada, como

en rigor hacen los pensadores puros y los hombres de ciencia: se ofrece una visión; su obra es un mensaje, "significa algo", es una forma mítica que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, que él advierte y padece. No nos da una prueba, ni demuestra una tesis, ni hace propaganda por un partido o una iglesia: ofrece una significación. Esas grandes creaciones no están destinadas a moralizar ni a edificar, no tienen como fin tranquilizar a la criatura humana en el seno de un partido o una sacristía, sino, por el contrario, están destinadas a despertarla, a sacudirla de entre la algodonosa maraña de lugares comunes y las conveniencias, para enfrentarlo con su trágico pero grande destino.

Busquemos a Malraux, pues, en "Les Conquerants", en "L'espoir" y en 'La lutte avec l'ange". Allí encontraremos la (ambigua, y a veces vergonzosa) plenitud de su alma, sus más genuinos desgarramientos, sus más tortuosas confesiones, en ese reino intermedio que es la ficción, entre el sueño y la realidad, entre la tumultuosa inconciencia y la admonitoria conciencia.

Existencialismo

En muchos sentidos podríamos afirmar que Malraux fue un existencialista sin saberlo, pues en toda su obra y en su actitud misma ante el drama del hombre se muestra esa actitud que, en un sentido lato, debe llamarse existencialismo.

Este movimiento surge de lo que podríamos llamar una filosofía romántica, cuyos temas y hasta lenguaje provienen de la poesía. Aun hoy, después de Husserl y de la superación de aquel subjetivismo extremo de Kierkegaard, se advierte esa estirpe romántica en un pensador como Jaspers, cuando defiende "la pasión nocturna" contra la "ley diurna", o como cuando afirma que la filosofía debe renunciar a la extensión por la estrecha profundidad. Así como cuando se refiere a ese lenguaje cifrado con que el existente intenta invocar a sus semejantes desde su escarpada isla solitaria.

El drama del existente, según Jaspers, ¿no es acaso el mismo que aqueja a los personajes de Malraux? La existencia como conquista, su modo de ser esencial como el "estar en impulso". Su ritmo propio es la crisis, un perpetuo movimiento de flujo y reflujo, de fracaso y victoria. Sólo pueden ir al reposo por la angustia, al abandono por el desafío, a la creencia por el escándalo. La vida espiritual como una continua tempestad de antinomias, cuyos términos

tan pronto se estrellan entre sí como se separan en la ruptura. Un existente que debe mantener los contrarios unidos en un tremendo esfuerzo de tensión jamás resuelta.

¿Y cómo explicar el absurdo esencial de la existencia (tal como es sentido por el hombre, criatura finita que ignora una infinitud inaccesible) mediante la lógica? Dice Emmanuel Mounier que al irrumpir lo eterno en nuestros pensamientos y en nuestros actos produce una tormenta magnética que desconcierta el ejercicio del espíritu. Si el sistema es, según Hegel, la coronación y meta de toda ciencia, las revelaciones hechas al espíritu por la trascendencia sólo pueden expresarse en una mezcla de saber y no-saber, de provocación más que de certidumbre: la paradoja. Brota de la unión de la eternidad con la historia, de lo infinito con lo finito, de la esperanza con la desesperación, de lo trasracional con lo racional, de lo indecible con el lenguaje. Y se impone por su abrupta autoridad, no deja ninguna razón a la duda, no solicita ningún movimiento gradual del espíritu, sino salto. El drama de Malraux es el de un irracionalista que quiere razonar.

El cuerpo, el otro

Otro rasgo existencialista de Malraux, y otra razón por la que no lo hallaremos nunca en sus puros ensayos sino en sus novelas: la carne, el espíritu encarnado, el cuerpo. La reivindicación del cuerpo por obra de las filosofías existenciales significó una revaloración de lo psicológico y literario sobre lo estrictamente conceptual. Pues únicamente la ficción puede dar cabida al pensamiento puro como a las emociones con sus mitologías y delirios. Ya Nietzche había conferido preeminencia a la vida sobre la ciencia, y en esa elección se sintetiza la revolución antropocéntrica de nuestro tiempo: el centro no será ya más el objeto, ni siquiera aquel sujeto trascendental, sino la persona concreta, con una nueva conciencia del cuerpo que la sustenta. Esta concretez restituye al hombre su auténtica condición trágica. Trágica por su radical dualidad, por pertenecer a la vez al reino de la naturaleza y al reino del espíritu: en tanto que cuerpo, somos naturaleza, y, en consecuencia, perecederos y relativos; en tanto que espíritu, participamos de lo absoluto y la eternidad. El alma, tironeada hacia arriba por nuestra ansia de eternidad y condenada a muerte por la encarnación, parece ser la verdadera representante de esa condición humana que tanto preo-

cupó a Malraux. La auténtica sede de nuestra infelicidad. Podríamos ser felices como pájaro o como espíritu puro, pero no como seres humanos.

Las almas no pueden comunicarse sino a través de sus cuerpos. Intentar, como pretendía Maeterlinck, la comunicación de dos almas puras es tan grotesco como pretender la amistad entre dos libros. Los pensamientos, las emociones, las sonrisas, los gestos, las palabras, las miradas que definen a un alma son, en definitiva, sutiles vibraciones de la carne.

El amor, la amistad y el arte son todos intentos de reunión que el yo realiza desde su isla para trascender su soledad. Y esos intentos son posibles porque se realizan de sujeto (encarnado) a sujeto (encarnado). No mediante los abstractos símbolos de la ciencia o la filosofía, sino mediante los concretos símbolos del arte, mediante el mito y el lenguaje cifrado de la poesía: universales concretos. Y la dialéctica de la existencia funciona de tal manera que tanto más alcanzamos al Otro cuanto más ahondamos en nuestra subjetividad.

No es inadecuada esa etapa final en que parecía embarcado Malraux, al conceder al arte la eficacia que no había alcanzado en otros campos, y en eso no hace sino lo que preconizaron aquellos filósofos del romanticismo alemán. Su vuelta final al Yo no es en modo alguno un suicidio solipsista sino, paradójicamente, la sola manera de alcanzar el elusivo ser humano que de tantas maneras quiso poseer. Un subjetivismo que no es más ya el de ida sino el que resulta de la admisión del Otro.

Misoginia y misodemia

Cuando un hombre entra en una mujer lo hace como un conquistador que clava una pica en la tierra conquistada. Tal vez podría construirse toda una doctrina erótica de la conquista territorial (la mujer es la tierra en las antiguas mitologías), así como la posesión física de la mujer podría ser vista como una aventura guerrera de ese animal sediento de poder que es el macho. Hubo hombres en que el sexo se transmutó casi íntegramente en ansia de dominio geográfico, como Napoleón, tan precario con las mujeres. Y tanto en el coronel Lawrence como en Malraux, el combate militar está transparentemente vinculado a una especie de parasexualismo. En toda la novelística de Malraux, la posesión carnal aparece unida a la guerra, y muchos señalaron la preeminencia que en él tiene el

amor físico con relación a la violencia y la tortura, la angustia metafísica y la muerte. Algunos de sus personajes viven obsesionados con la impotencia, pero el orgullo del sexo no es únicamente la manifestación de su masculinidad personal sino el de la especie entera que habla por él. Para Malraux, "Les liasons dangereuses" es una "mitología de la voluntad", y sus protagonistas no tienen sino cartas de dos colores: la vanidad y el deseo. Y una "mezcla permanente de voluntad y sexo es su más poderoso medio de acción".

En "La condition humaine", Malraux nos habla de la misoginia fundamental de todos los hombres, de donde la violencia y el odio con que muchos de sus héroes se posesionan de la mujer. Es que en ese acto está ya latente la desesperación de lo transitorio, la sombría certeza de que todo ha de terminar y de que, al fin, no se habrá pasado de la superficie de algo que jamás se podrá aprehender.

No estoy de acuerdo con él. Puede ser verdad para ciertos hombres, para los hombres que no aman, como Don Juan no ama a las mujeres que conquista, ni Napoleón a las naciones que van cayendo en sus garras de gran solitario. No critico a Malraux, más bien lo compadezco. Dice que "un gran sabor de soledad acompaña a esos personajes de D. H. Lawrence, pues para ese predicador del coito el otro apenas cuenta". Es curioso, pero lo mismo podría haber afirmado para el otro Lawrence, el de Arabia, que seguramente luchaba por la lucha misma, como en algunos momentos de amarga introspección parece confesarlo. También es el caso de Malraux. Son individuos solitarios al estado puro, seres que luchan contra la angustia de su soledad y buscan en el amor físico y en el combate una forma de escapar a la prisión de su carne. Pero no se escapa a la soledad cuando no ansiamos la descendencia, y así como los protagonistas de Malraux se entregan a un amor estéril, así combaten con anticonceptivos. Como T. E. Lawrence, y que me perdone Victoria. Ambos piensan que la victoria de las masas envilece los ideales, así como el amor platónico de dos adolescentes cree ensuciarse en la encarnación; lo que es cierto, pero al menos es humano; mientras que la negativa a la impureza y a la relatividad es inhumana, y en el fondo egoísta.

Los héroes de Malraux buscan en la posesión de la mujer una culminación frenética del propio Yo, un ahondamiento al máximo de su potencia, una especie de éxtasis solipsista. Estos grandes angustiados, que en el fondo odian y desprecian a la mujer, la usan apenas como instrumento, así como las masas revolucionarias o

árabes son instrumento de su frenesí subjetivo. Y me imagino que en muchas noches de sombría reflexión, tanto el coronel Lawrence como André Malraux, su hermano, se preguntaron 'para qué", puesto que en el fondo de sus espíritus tan honrados como espantosamente lúcidos sabían que todo iría bien mientras durase la fraternidad del combate, esa especie de coito guerrero; pero que al terminar, sobre todo al terminar victoriosamente, todos los hombres se parecen: comunistas o nacionalistas, árabes o turcos.

Una literatura problemática

El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la tortura y la muerte, como si la humanidad hubiese llegado a los límites últimos de su existencia. Una literatura como la de Malraux, que intenta expresar esas situaciones catastróficas debe terminar siendo una literatura de índole metafísica y hasta religiosa. Y esto implica cierta actitud estilística. El derrumbe de la mitología burguesa enfrentó al escritor con una realidad que exige una voluntad más de verdad y purificación que de mera belleza. De pronto, los dioses no eran más los luminosos dioses del Olimpo, que tantas veces inspiraron al escritor desde el Renacimiento y que nuestros modernistas invocaron en sus poemas: eran ahora los enigmáticos y terribles dioses que presiden el ocaso de una civilización. Y el acento, que en aquella literatura se colocaba sobre lo estético, ahora se pone sobre lo ético o lo religioso. En muchos sentidos, Malraux tipifica esa literatura problemática de nuestro tiempo, en que el escritor no sólo es un implacable testigo sino un profeta que nos habla de la salvación. Y así, a la literatura gratuita, en que la indiferencia por el destino del hombre promueve la pompa estilística, el espíritu cortesano y el vicio verbal pone una grave preocupación espiritual, una actitud combatiente y una búsqueda de sentido a la existencia que parece exigir esa desnudez verbal que siempre imaginamos para la Verdad.

Es curioso, y el hecho fue señalado por Claude Mauriac en su magnífico ensayo, que Malraux no hable nunca del surrealismo, pues hay mucho en común con lo mejor de la actitud surrealista, al menos en lo que a esta preocupación de verdad se refiere. En aquella convicción de que había terminado el dominio de la simple literatura y el arte estetizante, para enfrentar los problemas del hombre y su destino. La empresa de liberación iniciada por los me-

jores poetas contra una sociedad hipócrita y convencional (y basta pensar en Baudelaire, en Rimbaud) sigue siendo la condición previa para ese replanteo de la condición del hombre en este tiempo de derrumbe, y para la colocación del arte y la literatura en sus verdaderos términos. Fue necesario el terrorismo de ese género de poetas para emprender seriamente los trabajos de reconstrucción. Había que acabar con los pequeños ídolos de la sociedad burguesa, con su moral hipócrita y su filisteismo, con su acomodo físico y metafísico, para abrir las compuertas de una existencia más auténtica. Y no fue excesivo el anatema casi nietzscheano de Breton: "Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout".

ERNESTO SABATO

EL GRAN TRADUCTOR *

Traducir, en 1968, las *Antimemorias* de André Malraux por encargo de Victoria Ocampo fue para mí una experiencia fascinante. Seguir un pensamiento que avanza vertiginoso, se detiene, se cuestiona a sí mismo para reanudar su curso todavía con más ímpetu; ver esa fecunda arritmia reflejada en una sintaxis donde coinciden el arrebato y el rigor; seguir los pormenores de un lenguaje donde el fulgor del estilo literario no impide formas vivaces de la comunicación oral: todo eso no puede ser sino un desafío seductor para quien traduce. Pero las *Antimemorias* significaron para mí una experiencia aún más importante: la de descubrir en el propio Malraux al traductor por excelencia. No empleo el término en sentido puramente metafórico. En realidad, todos somos traductores. Vivir en contacto con el mundo y con el mundo del arte es actividad de traducción permanente. Traducimos cuando caminamos por una ciudad desconocida. Traducimos cuando leemos el *Quijote* o una novela de Balzac, cuando miramos un cuadro del Renacimiento o una estatua prehelénica. Conformados por códigos lingüísticos, culturales, ideológicos, intentamos recuperar, entender, refutar o admirar los de otros tiempos. Pocos hombres han vivido con tanta urgencia como André Malraux esa necesidad de traducir que está en el corazón mismo del vivir. ¿Las *Antimemorias* no son acaso la obstinada empresa de recobrar, interpretar —traducir a nuestro presente— diferentes zonas del pasado? No tanto el pasado inmediatamente personal, cuanto el del mundo en que vivimos. Malraux lo dice con énfasis al iniciar sus *Antimemoriass* mucho más que él mismo —y aun que los hombres a quienes ha conocido y admirado— lo obsesiona

* Palabras leídas durante el homenaje a André Malraux organizado por la Embajada de Francia en la 3ª Feria Internacional del Libro, Buenos Aires, 13 de marzo de 1977.

el Hombre. El hombre cuyo existir es lastimoso y heroico a la vez: amenazado de muerte, empeñado en convertir la muerte en resurrección permanente. Reflexionar sobre la vida es para Malraux pensar en la vida frente a la muerte. "No hablo del hecho de que nos maten, que apenas supone un interrogante para quien tiene la trivial fortuna de ser valiente, sino de la muerte que asoma en todo lo que es más fuerte que el hombre: en el envejecimientoe y hasta en la metamorfosis de la tierra y sobre todo en lo irremediable, en el: no sabrás qué quería decir todo esto." La respuesta a ese interrogante no quiere buscarla Malraux en el mero desahogo de la confesión o en las profundidaes en que nos sumerge el reemplazo moderno de la confesión, el psicoanálisis. Malraux se aparta con desdén del retrato y del autorretrato, para él meras formas del chisme y del autochisme. Su expectativa de respuesta es diferente: "¿Qué responde mi vida a esos dioses que se acuestan y a esas ciudades que se levantan, a ese estrépito de la acción que sacude el barco como si fuera el ruido eterno del mar?" Una respuesta que quizá se encuentre sólo cuando se la busca precisamente en cuanto reitera la certeza de la muerte: el cambio constante, la metamorfosis de la tierra y de las obras con que la han poblado los hombres. Las obras humanas no regalan ni prometen la inmortalidad, pero ofrecen una posibilidad última: la de hacer que nuestro destino deje de ser padecido y se vuelva dominado por nosotros mismos. Cada obra humana significa el acto de poseernos y a la vez de entregarnos: al futuro, a otros hombres que interpretarán y traducirán a sus propios términos los interrogantes del pasado. El tiempo es la esencia del hombre. Pero no el tiempo rectilíneo, el tiempo cronológico que lleva a la muerte y del que está hecha la Historia. Ni sucesión, pero sí metamorfosis continua: traducción de mi yo efímero a otros no menos fugaces pero que afirman siempre la permanencia del traspaso. "El río que durando se destruye" de Pablo Neruda. El momento decisivo de una civilización es para Malraux ese durante el cual adquirimos conciencia de nuestro pasado como metamorfosis o cuando *elegimos* la metamorfosis como pasado. Conciencia muchas veces dolorosa: el rostro de los dioses antiguos se vuelve máscara, las revelaciones del arte se automatizan en procedimientos, los valores éticos se degradan a códigos de moral represora. Transformar la certeza de la muerte en la evidencia de la metamorfosis no es un consuelo. Significa asumir la condición humana en su contradictoria esencia de precariedad y permanencia.

Malraux se atrevió así a la empresa de concebir el museo imaginario y de lo imaginario, de las actitudes distintas con que el hombre domina su destino mediante la obra. Museo que desprecia la acumulación y se complace en señalar discrepancias o coincidencias que trascienden el tiempo rectilíneo y se sitúan en ese otro tiempo del fluir permanente. Una estatua sumeria junto a una vaca de Picasso. Museo *farfelu*, para usar un término predilecto de Malraux: chifladura, extravagancia, pero sólo ante los ojos de quienes viven esclavizados de la cronología, la Historia irreversible, y aceptan así su propia muerte. Ex-centricidad: el centro no está en cada obra que el museo tradicional preserva ahincada en sí misma y remota, sino en el sistema de relaciones que la vincula con todas las demás en el museo imaginario. Más que las obras mismas, el museo imaginario de Malraux reúne testimonios diversos, no tanto del mundo cuanto de la capacidad de atestiguarlo trascendiéndolo. "Llamamos realidad al sistema de las relaciones que atribuimos al mundo... La creación, en las artes plásticas y en las del lenguaje, parece la transcripción fiel o idealizada de esas relaciones, cuando en verdad se funda en *otras*. Ya sea en otras relaciones de sus elementos entre sí, ya sea con lo que los engloba, que no es ni el mundo ni lo real, sino el mundo-de-un-arte, un tiempo que no es el tiempo, un espacio que no es el espacio: la biblioteca o el museo, la novela o la pintura". Son palabras del último libro de Malraux, *El hombre precario y la literatura*, escrito en vísperas de su muerte. Una prolongación del museo imaginario: la biblioteca. Esta última obra de Malraux es un libro febril, apresurado, escrito sin duda con el apremio del final de un tiempo: el de Malraux, quizá el de una civilización. "Esta es la primera civilización capaz de conquistar toda la tierra —había escrito Malraux en sus *Antimemorias*— pero no de inventar sus propios templos ni sus tumbas". Desde esta era de la técnica, del maquinismo, de un balbuceo de imágenes cuya ex-centricidad es sólo dispersión y no la busca de otro centro, Malraux vuelve a interrogar el pasado, a traducirlo. Si su biblioteca es menos copiosa que el museo (es asombroso que la poesía falte en ella casi por completo), no es menos enigmática y a la vez reveladora. Como el museo, señala otra vez que nuestra historia es la metamorfosis. Sólo que el deseo de ahondar una vez más en esta concepción de un centro fuera de sí y situado en la totalidad de "lo englobante" adquiere en este último libro de Malraux un caracter ético que a veces se desliza peligrosamente hacia el juicio moralizante, es decir, hacia la

imposición de un *deber ser* al arte. Como el Luckács de la *Teoría de la novela* Malraux lamenta el fin de épocas –la antigüedad griega, el cristianismo medieval– en que lo imaginario es sinónimo de la verdad. No la verdad entendida como la realidad inmediata, sino como una realidad trascendental. "Un mundo en que imágenes, estatuas, vitrales no imitaban lo que representaban, sino que formaban el único mundo de imágenes y el medio más poderoso de comunicación con lo sobrenatural y en que los mortales se sucedían ante el invisible vitral de la eternidad." La obra no era entonces, para Malraux, una *distancia* con la verdad, no una forma evocadora. Era la verdad a que aspiraba. Ese imaginario de la verdad muerte cuando nace el arte, tal como lo bautizaría el siglo XIX: una nueva liturgia que *representa* el culto de la verdad y lo reemplaza por el de la ficción y la ilusión. Guerra de sucesión que durará largo tiempo y que para Malraux tiene dos etapas culminantes: el auge del teatro y el de la novela. Metamorfosis que a veces Malraux está muy cerca de considerar como degradaciones de ese imaginario primal de la verdad. El teatro, ámbito que captura lo imaginario y se encarna en él, crea un público y al mismo tiempo lo intoxica; ceremonial de religiones provisionales donde grandes sacerdotes engalanados, Shakespeare, Moliére, mezclan lo fantástico con lo artificial. La novela, intento de escapar al tiempo sólo mediante la forma. Sin embargo, las vertiginosas apreciaciones que Malraux hace sobre Balzac o Flaubert, sobre Racine o Corneille rescatan la función salvadora de la metamorfosis (aunque no se haya producido la metamorfosis que él parecería desear) e iluminan poderosamente las relaciones entre la realidad y el arte, descartando la noción simplista de que la primera es materia prima maleable, pero absolutamente dominante, del segundo. "El diseño de una gran obra libera a la vida de su confusión ilimitada. El artista ha descubierto que la obra es el medio de su busca. El universo no habla al novelista... Le responde".

Malraux cierra su último libro describiendo el mundo impaciente de la televisión, la prensa y el cine, en el cual no ve una nueva metamorfosis salvadora de la precariedad. Un "Olimpo de lo sensacional", de lo instantáneo, de lo aleatorio, hecho de medios "de información, no de sugestión", de imágenes que transmiten en lugar de construir. "Las masas –no sólo los aficionados a las ficciones– viven hoy en un imaginario que se jacta de poseer la verdad, como el imaginario medieval, y que rivaliza con él en extensión, por primera vez. La Iglesia mantenía al cristiano en un misterio sin

fin, la prensa mantiene al ciudadano en un film sin entreacto... Cada diario es una jornada novelada que interroga su propio porvenir, ya que la actualidad hace del mundo un folletín inagotable. El público requiere la emoción y la prensa lo intoxica mediante un juego siempre reiterado: nuestra civilización vive en lo sensacional como la griega vivía en la mitología".

Un mundo que, sin embargo, nos ha hecho descubrir la que Malraux considera la verdadera definición del artista, creador o no: "Es artista aquel para quien el arte es necesario". Un mundo que por abuso de la forma como mero procedimiento, revela la verdadera naturaleza de la forma artística: no ornato, sino el enigma fundamental que plantea el arte: lo que separa la creación de la Creación.

Esta es la última lección de André Malraux intérprete, traductor. Nos enfrenta con una época en que los significados tradicionales parecen haber perdido significación, nos enfrenta con un mundo tiranizado por los medios de comunicación donde nadie tiene nada que decir ni nada que oir, pero que emprende una vez más la busca del sentido. Octavio Paz lo definió en términos parecidos: "El arte moderno es la destrucción del significado —o sea: de la comunicación— pero es asimismo búsqueda de la significación. Quizá esta exploración terminará por descubrir que el no-significado es idéntico al significado..." Es curioso que, a diferencia de Octavio Paz y otros pensadores que denuncian la veneración del tiempo rectilíneo, la exaltación del futuro que nunca llega y sacrifica el presente, Malraux no haya destacado la función de la poesía, ámbito donde se da siempre la mayor empresa en pos del nuevo significado. Pero Malraux logra hacernos ver que, víctimas de la noción trascendentalista de una Historia única que nos engloba y diluye como individuos, y a la vez angustiados por la amenaza del fin de nuestra historia, debemos entender que existe una diversidad de historias que son otras tantas maneras de vivir la temporalidad, es decir, la permanente metamorfosis de la relación entre el hombre y el sentido.

ENRIQUE PEZZONI

EL CREPUSCULO DEL ARTE AUTONOMO *

Después de Julio Verne y de Spengler, al mismo tiempo que Toynbee y que St. John Perse, André Malraux forma parte del puñado de hombres que, adelantándose a los otros, han tomado conciencia de la unidad del asteroide (me refiero a nuestro globo) y de la recurrencia de las vicisitudes de la historia. La aventura, la exploración, la explotación de las extensiones vírgenes han amueblado los anales de una conquista que se termina con el horadamiento de la Transamazónica en el momento en que los primeros cosmonautas inauguraban otra clase de acoplamiento en la estratosfera.

El establecimiento de los imperios, la promulgación de los códigos, de los calendarios, la lenta preparación de los léxicos, de los silabarios, de los catastros, de las farmacopeas, las tablas de correlaciones entre jerarquías concurrentes, la evaluación de las competencias, los sistemas de peso y medida, cada repertorio, cada paradigma, cada red que asegura la permanencia de las instituciones y de las costumbres y que confieren a cada cultura su estabilidard y su originalidad inalienables al mismo tiempo que las emparientan con todas las otras por el mismo apetito de exactitud y de perfección, tal fue la segunda de las enumeraciones deslumbradas, previas al descubrimiento de una connivencia general, que también es indisoluble y secreta.

El azar o el destino, que es la otra manera de leer el mismo texto, reservó a André Malraux el dominio más ambiguo, la más misteriosa sintaxis de los simulacros por los que el animal, que él define como el único que sabe que debe morir, se muestra también

* Controversia con André Malraux. Páginas del prefacio al catálogo de la exposición André Malraux en la Fundación Maeght, St. Paul de Vence, 13 de julio-30 de septiembre de 1973.

el único que sabe anexar al mundo de que ha surgido, obras que sean otra cosa que un resguardo, una guarida o depósito: datos nuevos que reflejan y prolongan el universo al mismo tiempo que son recibidas por la especie como una adquisición para siempre, un espejismo de eternidad. De ahí proviene el encarnizamiento del escritor en descubrir para el arte un destino que sobrepase la estética pura. En la obra, la belleza aparece casi como una cualidad supernumeraria, resplandor superficial concedido por añadidura. La perfección formal, a diferencia del valor expresivo, se vuelve perceptible sólo si se despoja de la ambición profunda que estaba destinada a satisfacer al principio. La diversidad de estilos desparrama un lenguaje sagrado, con innumerables alfabetos que retoman y continúan el mismo soliloquio solemne. Si ese alto lenguaje traduce la necesidad de representar el mundo de los Dioses, que está más allá de la muerte, mantiene al mismo tiempo la certidumbre —medio presentimiento, medio desafío, a la vez protesta y consuelo— que si bien los Dioses no han creado al hombre inmortal, éste dispone de un medio de probar que han sido tímidos y, así, oblicuamente, mitiga la maldición.

Función de la muerte

Para quien da a la vocación del escritor el poder de transformar la experiencia en conciencia, la confrontación con la muerte trae el elixir que facilita la trasmutación. Cuanto más acre es la experiencia, más aguda es la conciencia. De ahí las confrontaciones buscadas por el autor a lo largo de su propia existencia o la que ha imaginado para sus personajes: cada vez, la novedad de cada detalle del mundo maravilla al que ha escapado de la muerte: una flor, una horquilla, un canasto, el dibujo del ala de una mariposa o el traje del tigre, la risa de las gaviotas, el frenesí giratorio de las *gyrins* [1] sobre la superficie de los mares, la larga serie ininterrumpida de las recomenzadas creaciones de la naturaleza y del hombre, y hasta en el arte: los ídolos y las dedicatorias pintadas de nuevo periódicamente, el templo de Isé reconstruído cada veinte años, idéntico a sí mismo en esencias sin embargo imputrificables. Perpetuidad sin descanso re-conducida, más conmovedora, al fin, que la permanencia extranjera de minerales y de estrellas.

[1] Insectos coleópteros acuáticos europeos.

Una mirada nueva, lavada de la costumbre por la proximidad cegadora del vacío que la acecha, da a la percepción del prorrogado (pues no dejará por eso de morir un día) una resonancia, pero también una desesperación decisiva. La peripecia personal que está en el fondo de toda obra de arte, no conmueve ni al universo impasible, ni a la paciente historia, ni a la rutina de los hombres y de las bestias: las nubes continúan a la deriva, las caravanas su apresurado andar hacia Samarkanda, la ojiva de Ctesiphon de proyectar su sombra sobre la arena del desierto. El contexto cósmico proclama una cronología tan lenta que se empareja con la eternidad para la raza tardía y pasajera.

La referencia lejana

En todas partes, pues, medallas y frescos, joyas y poemas, efigies y cadencias dan testimonio de un aspecto real o soñado del mundo. Los hombres no han conocido deseo más tenaz y compartido que el de dejar algún blasón, un *cairn* [2], una señal de su pasaje. El montón de piedras en equilibrio dejado por los nómades pide más tarde efigie, discurso, figura o ritmo capaz de retener duramente la memoria. Permite que el hombre ocupe un lugar por procuración en un universo más estable, seguramente destinado a disolverse él también, e incorporarse al polvo, pero con menos celeridad. De ese modo le procura la ilusión de una longevidad, casi de una existencia de constelación. La certidumbre de desaparecer, la fantasmagoría de un decorado menos quebradizo actúan para el alma particular como para la ciudad, a la manera de un aguijón. Quien en una breve serie de cuartetas intentó reunir los exponentes todavía escasos de un esbozo de *Museo Imaginario* y cuyo genio se vincula en más de un punto con el de André Malraux, no se ha equivocado al definir la tentativa terca con que cada cultura, a su turno, balbucea su testamento como el

...ardent sanglot qui roule d'âge en âge [3]

Extraña, constante y casi inexplicable reivindicación. Las más humildes poblaciones como las civilizaciones ya sin aliento las com-

[2] Montículo o túmulo de tierra o piedras construído por los celtas.
[3] Se refiere a Baudelaire.

partieron, y el rebelde como el déspota. Esto no parece un capricho o un accidente.

El choque compensatorio

Este es el inventario general concebido y organizado en su economía esencial: todo lo contrario de una historia del arte, más bien un cuadro con entradas múltiples de las intenciones, las continuidades, las ósmosis, los paroxismos y los atolladeros que aseguran la unidad tanto como las bifurcaciones. Al mismo tiempo, el tablero de las relaciones inextricables de las obras con el clima, la técnica, las costumbres, los poderes, el dinero, la fe. Después de la encuesta, el patrimonio entero del planeta se hunde en los milenios de la prehistoria, anexa cualquier Kamtchaka geográfico o mental, sin contar las resurrecciones que conducen a la metamorfosis. De ahí surge una acumulación, una plétora que sumerge y descorazona. La hoja en blanco de Mallarmé precede a la confusión del artista. Cada cual lo conoce todo y se ve paralizado por el conocimiento. Cesa de ser guiado por una necesidad íntima. Pronto se apodera de él un vértigo de provocación y de sarcasmo, únicos valores que parecen aceptables en un mundo sin más allá, ni ofrenda. Privado de telón de fondo fabuloso, o alucinación que le permitía al arte sobrepasar la anécdota o evitar lo arbitrario (lo fantástico ya no es sino un subterfugio y un juego), no basta en adelante con que el artista insulte a la belleza, recusa la duración misma y no deja que su obra sobreviva al gesto que la crea. Como si el codicilo del ineluctable Museo Imaginario, una vez reunido y distribuido, debería necesariamente, no digo ser escrito, menos aún redactado, sino autenticado por Eróstrato con una cruz burlona y fúnebre. Y recordemos que la intención de Eróstrato era la de entrar en la inmortalidad justamente por el prestigio derivado de la destruida maravilla, y no escarneciendo la idea de todo durable esplendor.

ROGER CAILLOIS

[La conclusión de este estudio dio lugar al intercambio de cartas siguiente:]

Querido Roger Caillois:

Sólo puedo agradecerle ese análisis perspicaz, amistoso y notablemente gobernado. Pero sus conclusiones plantean, por primera

vez, la cuestión capital surgida del Museo Imaginario (cuya existencia ya no está en tela de juicio): ¿en qué forma valoriza al arte? Usted teme que marque las obras "con una cruz burlona y fúnebre". A su "¿Qué hacer con él?" permítame que conteste que yo querría antes saber lo que él hará de nosotros, y sobre todo de nuestros sucesores.

El primer Museo Imaginario, el de la memoria y de los grabados, fue sometido al *beau idéal*, con un margen de cabida para "la naturaleza": idealización y realismo. ¡Vamos! "Quíteme de ahí esos monigotes".

El segundo nació del pluralismo. Al principio, de la oposición, más retardada de lo que parece, entre el arte medieval cristiano y el arte clásico. En pintura, de la oposición entre Venecia y Roma; Delacroix fue al Ticiano, a través de Rubens, lo que Ingres a Rafael. Después, con ayuda de la exploración y la fotografía, el Museo Imaginario descubrió las grandes manifestaciones de arte religioso; la escultura romana acogió a las grandes esculturas chinas, indias, mexicanas. La fe rivalizaba con la belleza.

Por fin, el tercer Museo Imaginario, el nuestro, encierra a los dos primeros, no sin modificar al Museo clásico y causar deserciones en sus salas romanas. Anexa a las grandes épocas y a las artes salvajes, Sumerias, las placas de las estepas, los fetiches. El conflicto que comienza entre Chartres, Atenas quizá, el mundo romano-helénico de seguro, cobra hoy toda su amplitud y su sentido.

Ni la exploración, ni la fotografía, ni aún el arte moderno hubiesen bastado para la resurrección de las artes salvajes. El alma del Museo Imaginario es la metamorfosis de los dioses, de los muertos, y de los espíritus, en esculturas, cuando han perdido lo sagrado. De ahí proviene un lenguaje nuevo, distinto del que habían suscitado esas obras: el lenguaje de la correlación específica de las formas y de los volúmenes, de las formas y de los colores, buscadas por los artistas en sus propias obras, y reencontradas en las catedrales, y las grutas de Asia, y las estatuas sumerias o maltesas, en los fetiches y las máscaras.

Se torna evidente que el Museo Imaginario no se reducirá al parentesco de sus formas. Una estatua de Gudea —adorando, dios y templo— no es una estatua cubista. No se refiere a las mismas obras, ni a los mismos sentimientos, no nace del mismo designio. Los escultores sumerios habían creado volúmenes *para* crear figuras sagradas. Los nuestros las hacían para crear lo que ayer llamaban

obras de arte, digamos: esculturas. Pero la metamorfosis comienza a hacerle hablar al arte sumerio un lenguaje que no es tan sólo el de los volúmenes. Spengler tenía razón cuando dijo que las estatuas egipcias hablaban a los egipcios en un idioma desaparecido con la cultura egipcia y que jamás volverían a hablar; no la tenía al olvidar que sin embargo nos hablan a nosotros, y que estamos obligados a oirlos. Porque este idioma es el de la correlación de las formas, han dicho casi todos los artistas de nuestro siglo; ¿de las formas únicamente? Cada vez estamos menos seguros de eso. Y en este tiempo en que se termina la obra de Picasso, ¿qué artista se atrevería a decir que sus figuras convulsionadas de Avignon, sus últimas esculturas son sólo relaciones de formas, de colores y de volúmenes, en el sentido en que lo son en las obras de cada uno de sus grandes rivales? La pregunta que el Museo Imaginario va a plantear, a través de Picasso, ¿es la misma que nos plantea a través de Matisse, Rouault, Braque y Chagall?

La doble pregunta no se dirige a un doble museo, pues Picasso no es un pintor surrealista; su territorio, sus medios son de orden plástico. No espera de la pintura el porvenir con que sueña Braque; mantiene y resucita el mismo Paraíso, el mismo santo intercesor: Cézanne. A pesar de un grave conflicto sobre Saint Vincent van Gogh; pues si Picasso hubiese a su vez, pintado *Los cuervos,* hubiera pintado el mayor enemigo del cuadro de Braque (lo ha hecho, por otra parte, utilizando distintos temas). Y esto nos revela que los Museos Imaginarios de nuestros maestros poseen casi el mismo Tesoro. El museo es menos enigmático que su Tesoro, menos fecundo, pero lo resucita.

Los visitantes de la exposición de la Fundación Maeght van a hallarse frente a encuentros o elecciones de un hombre nacido al comienzo de nuestro siglo. Creo que cada uno descubrirá allí, lo quiera o no, su propio Tesoro, no un "Kamchatka geográfico o mental". Creo que presentirá allí, un valor desconocido, el que habrá suscitado ese Tesoro. (Ni más ni menos desconocido, por otra parte, que el territorio de las últimas formas de Picasso, antes de que las hubiese creado). Creo, por fin, que esto es lo que acontece con el Museo Imaginario entero; forma su Tesoro: nosotros sólo lo descubrimos. Por tal motivo no puedo ver en este museo una aventura grandiosa e insensata; ni puedo decir: ninguna cosa sobrenada. No debería sobrenadar nada. Y los artistas no tendrían que seguir a Picasso en una creación que parece proclamar la so-

ledad. Lo siguen, sin embargo; el Tesoro se forma sin embargo, en el seno de una resurrección que parece negar la posibilidad de su existencia. Nuestro Museo Imaginario está ligado al arte moderno que lo acompaña y lo suscita, por vínculos más complejos que los de la semejanza. Yo no diría que en él y por él "el artista no permite que su obra sobreviva al gesto que la crea". Pues sus obras son sobrevivientes para nosotros (es éste incluso el principal carácter que tienen en común) y los gestos de los creadores contemporáneos proyectan su luz, a través de la metamorfosis, sobre el más vasto museo que haya conocido una civilización. No se mofa de "la idea de un esplendor perdurable": impone sus propias maravillas. Porque creemos asirlo mientras es él quien nos escoge, creemos elegir las formas de su Tesoro: nace de su vida misma. Ese nacer de él y no de valores preconcebidos por nosotros, las somete a la metamorfosis, no a la burla. Ese Tesoro existe de tal manera que está presente en las conversaciones de todos los "ateliers". Muchos predecesores suyos creyeron ser inmortales; sin duda es el primero que sabe que no lo es. Y tal vez revelará a nuestros sucesores los valores que reúnen sus obras. Porque los ignoramos, no creo que debamos marcar esas obras "con una cruz burlona y fúnebre". Pues no los ignoramos más que los demás valores que animaron nuestra civilización, la primera que quiere ser heredera de todo el pasado de la tierra, y la primera que ignora sus valores supremos, valores que ni usted ni yo confundimos con lo que reivindica —tan mal.

ANDRE MALRAUX

Contestación

Escribo esta rápida contestación a su carta, querido André Malraux, mucho más para confirmar un acuerdo que para subrayar una eventual diferencia. Iré derecho a lo esencial. Cuando adelanto que el artista contemporáneo no deja sobrevivir su obra al gesto que la crea, no se trata de una vana conjetura o de una cláusula de estilo. Lo tomo al pie de la letra. Los periódicos han dado cuenta, en repetidas ocasiones, del caso de artistas que destruían inmediatamente las obras presentadas, o mejor aún, que recurrían por principio, a materiales en expansión, inestables, deformables o destinados a una pronta explosión. Todo sucede pues como si el artista, que se esforzaba en transferir a su creación la perennidad que a él

se le negaba, desengañado, escéptico en cuanto a la importancia de sus obras y la posibilidad de que sobrevivan, prefiriera tomar la delantera e infestarlas de antemano, por despecho, con el virus de su propia mortalidad, encarnizándose en que actúe con más rapidez que en su persona. Verdad es que no omite invitar al holocausto a testigos y fotógrafos. ¡Qué contraste ofrece, sin embargo, ese histrionismo, cuya obra procura la víctima sacrificada, y el anonimato de los que durante largo tiempo se han abstenido de firmar las suyas y las han reservado a tumbas selladas donde ningún ser viviente podía verlas!

Este vuelco no se ha producido de golpe. Usted ha descripto admirablemente su primera fase. Recordé sus desarrollos decisivos cuando en el museo de Seúl vi a los visitantes inclinarse y depositar sus ofrendas —monedas, billetes, frutas— ante los Budas que, no obstante, estaban allí exclusivamente a título de obras de arte. Reflexioné que sería dudoso que yo sorprendiese jamás en el Louvre, incluso en el Prado, a alguna devota (por más devota que fuese) persignándose o en actitud de recogimiento ante un Cristo crucificado, cosa que no hubiese dejado de hacer en plena campiña ante una ermita o un calvario. En Occidente, el museo des-sacraliza por el solo hecho de ser museo. Y el arte tiene el mismo poder hasta en el interior de los santuarios. Muchos de los viajeros que entran en una capilla pintada por los más grandes artistas de hoy —unos piadosos, otros descreídos— y que se han desviado de su camino para poder admirar los frescos, a menudo ni se acuerdan, al contemplarlos, que representan a su Dios y que están en su morada terrestre.

Esto en cuanto a la laicización del arte, que es su puesta en libertad. Tal paso, que significa el advenimiento del Museo Imaginario, lo había yo aprendido de usted antes de comprobarlo. Una frase de Valéry me había ya advertido que el Templo permanece aunque la fe se haya evaporado desde hace tiempo. Usted ha confrontado los templos de las fe vivientes y de las muertas.

Viene ahora (esa es la segunda etapa de este vuelco, que tan torpemente he intentado definir) el momento en que el artista en libertad —esa libertad que persuadía a la paloma de Kant que volaría mejor en el vacío— encuentra inventariada ante él la totalidad (lo que por el momento es la totalidad) de la relación de formas, colores y volúmenes, sin que nada, absolutamente nada, se revele de modo suficientemente imperioso como para darle gana

de elaborar penosamente una escritura que irá mañana a perderse en la multitud de los estilos, lo da por seguro. Y esto anuncia el tiempo del sarcasmo, que sucede, como era previsible, al tiempo de la sobrevaloración de la novedad, en que cada uno trataba de demostrar que mejor es no imitar a nadie que esforzarse en ser inimitable. Ya que usted hace referencia a Picasso, le haré una confidencia: me pregunto si la feroz manducación a la que ha sometido a varias grandes obras anteriores a la pintura, no es ya, en parte, una manifestación de ese pánico sordo y de ese revanchismo.

El Museo Imaginario, tal como usted lo ha concebido, no es por cierto un Kamtchaka geográfico o mental, aunque no tenga derecho de recusar a ninguno. Pero los reúne todos, puesto que tiene vocación para acoger lo excelente y lo significativo, surgido de toda la extensión del planeta y de la cronología. ¡Tanto mejor! Si he temido que este pulular, al menos temporariamente, esterilice tanto como enriquece, no ha sido por reticencia o pesimismo sino por amor. No he confesado mi miedo sino para exorcisarlo. Como la sacudida es ruda, puede darse que el paréntesis sardónico se prolongue. Guardo, sin embargo, mi confianza en un restablecimiento de la larga marcha. Espero, en todo caso, querido André Malraux, que no dude usted de que mis alarmas son la otra vertiente de su generosa convicción.

ROGER CAILLOIS

(*Traducción de Victoria Ocampo*)

ARTE Y DESTINO EN ANDRE MALRAUX

1

André Malraux es conocido como escritor y no lo es menos como hombre de acción, en cuya vida se conjugaron las virtudes del coraje y de la inteligencia. En todas sus novelas aparece, con nombres diferentes, un mismo protagonista: la acción. La experiencia de la soledad radical del hombre –la extinción de Dios, la pérdida de todas las ilusiones, el naufragio de los valores de la sociedad moderna– reclama un desquite. Malraux creyó encontrarlo en la acción. No se le ocultaba que en ese terreno acechan la derrota y, con ella, la humillación y la vergüenza. Pero aun en medio de la impotencia, la acción es un refugio. Lo es cuando la lucha se concibe como deporte del individuo hastiado de la hipocresía de un mundo construido sobre convenciones, o cuando se convierte en medio para rebelarse contra la injusticia social, y no lo es menos cuando el combate viene impuesto por la exigencia de sobreponerse a la condición humana. Al heroísmo del solitario que goza entregado confiadamente a la aventura, sigue el heroísmo compartido con los aliados de una misma causa y comprometidos en la revolución, y a éste sucede el heroísmo del artista que, tal vez sin saberlo, colabora en la realización de un programa humanista destinado a exaltar la dignidad de todos los hombres en actitud de rebeldía frente al destino. Malraux ha conocido los tres pero se ha detenido en la teorización del último. La acción hermana los temas de la aventura, de la fraternidad viril, de índole política y de amplia proyección social, y de la condición humana, de raíz metafísica. Combatir es siempre lo esencial. La liberación no habrá de buscarse en el resultado del esfuerzo, sino en la lucha misma.

El tema de la acción, obsesivo en la vida y en los escritos de

Malraux, reaparece en sus reflexiones sobre el arte, en planteos similares y en soluciones que no disuenan de sus posturas anteriores. La experiencia artística es concebida como acción creadora y ésta, a su vez, como conquista de un dominio autónomo, independiente del mundo, que desempeña el papel de instrumento de liberación para el hombre sometido al destino y condenado a morir. El arte, resultado de la acción del hombre, es la negación de ese destino, y aunque la obra de arte no es eterna, escapa a la muerte asegurando, a través de un juego de reviviscencias y metamorfosis, la continuidad de la creación artística y, por lo tanto, de la acción humana.

Psicología del arte denominó Malraux, en su primera edición, a cuatro estudios, escritos entre 1935 y 1951, que llevan por títulos "El Museo imaginario", "Las metamorfosis de Apolo", "La creación artística" y "La moneda de lo absoluto". La designación genérica, no del todo feliz, parecía apuntar al propósito de mostrar la afinidad de temas aparentemente heterogéneos sobre la base de la experiencia humana en la esfera de la creación y del goce artísticos. Los cuatro estudios fueron reunidos, en 1951, en un volumen con el sugestivo título de *Las voces del silencio*, más acertado que el anterior ya que alude a una interpretación del arte como lenguaje sobre el fondo de la función relacionada con el destino del hombre. Para la ilustración de esta tesis se limitó preferentemente al dominio de la pintura. Algunas referencias circunstanciales a la escultura, a las artes decorativas, a la tapicería, a la fotografía, al vitrail sirven, más bien, para corroborar o reforzar las afirmaciones que toman como ejemplo la pintura. De 1952 a 1955 extendió su exploración, aunque en forma sumaria, más allá de este campo publicando la obra en tres volúmenes *El Museo imaginario de la escultura mundial*, y antes había dado a conocer *Saturno*, un ensayo sobre Goya, y el *Esbozo de una psicología del cine*.

2

La idea de arte está lejos de haber permanecido constante. Su variación depende de la opinión que se ha tenido de la índole y la función de las obras, así como de la actitud del espectador frente a ellas. No ha sido ajeno a ese cambio la creación de los

museos, hecho reciente que ha trastornado nuestra relación con las obras y, de paso, contribuido a afianzar la tesis de la autonomía del arte, que sustentara Malraux.

El arte ha sido un espejo de la vida humana, ha estado al servicio de la religión, de la moral, de la política. Todavía ahora nos cuesta desprenderlo de esta subordinación. Unas veces la forma artística retrocedía ante el contenido sagrado, y el espectador, movido por intereses religiosos, se inclinaba ante el objeto de su veneración; o la obra era sólo vehículo de enseñanza moral, ejemplo concreto de conducta; o expresión de ideas sociales, fieles al orden establecido o en abierta protesta contra su injusticia. Para el espectador las obras eran un espejo que devolvía la figura de las cosas, objeto de veneración, idea o pasión encarnada. La obra era una ventana abierta, una flecha o un índice que invitaba a desviar la mirada hacia otros horizontes. "Sólo para el pintor la pintura era pintura, y a veces poesía".

La obra deja de ser la imagen, el duplicado más o menos feliz de una entidad independiente del mundo artístico. A partir de la organización de los museos, que redimen a las obras de la función que estaban destinadas a cumplir en su emplazamiento natural, se empieza a considerarlas como algo diferente de las cosas y, por lo tanto, autónomo y obediente, por así decirlo, a leyes propias. Se alteran las experiencias artísticas al reunir obras heterogéneas, aproximar ejemplares afines o antagónicos, organizar series, descubrir rivalidades. Y a la actitud de contemplación, mezcla de abandono y de goce, a que invitaba la obra aislada, se sustituye la actitud de comparación, que intelectualiza nuestra relación con el arte y nos pone en presencia de problemas antes inadvertidos. Al estado de gracia de la contemplación, que era una manera de ceder a la fascinación de la obra, se opone la interrogación y la enseñanza.

Los museos existentes, necesariamente incompletos, no impiden que nuestra experiencia se acreciente con auxilio de calcos, grabados, fotografías y reproducciones en color, a los que una técnica en constante progreso asegura creciente fidelidad. Sobre la base de estos medios modernos la nueva experiencia artística ha trastrocado las ideas acerca del arte.

En primer lugar ha consolidado la teoría de la autonomía del arte al emancipar a las obras de su función religiosa, moral, inte-

lectual, pedagógica o política. Desprendido de toda subordinación a fines extraños el arta constituye hoy un mundo independiente, un recinto cerrado.

En segundo lugar ha desplazado el interés por las obras. A la obra maestra, dechado de perfección logrado por un artista genial, sustituye la obra significativa, no la que mejor se deja insertar en una tradición que imponía ideales y modelos, sino la más atrevida, el extremo de un estilo.

En tercer lugar ha permitido pasar de la concepción monista –hay un solo arte genuino y las demás formas han de ser estimadas con relación a él– a la concepción pluralista del arte –cada siglo busca porfiadamente su propia expresión y, en el fondo, todos los resultados logrados son irreductibles–.

A estos resultados habrán de añadirse los que se desprenden de la manipulación técnica a que nuestro tiempo somete las obras de arte: fotografía y reproducción en color alteran la visión de las obras; tapiz, miniatura, mosaico, vitraux, escultura, cuadro, aparecen gracias al artificio técnico, con iguales dimensiones. Al arrancar a las obras de su escala y al quitarles lo que tienen de específico, la fotografía permite descubrir un estilo común. Al limitarse a la reproducción de fragmentos otorga relieve a los detalles expresivos. Un álbum aisla unas veces para metamorfosear (por ampliación o reducción), otras para descubrir (separando, por ejemplo, en una miniatura un conjunto de rasgos significativos, a fin de compararlos con otros y también para hacer una nueva obra de arte), finalmente para demostrar. Las obras atenúan su condición de objetos individuales para ganar su significación de estilo. Por virtud de estos auxiliares de la comprensión del arte –fotografía, calco, reproducción, grabado– el pasado artístico emerge a otra luz, se percibe y aprecia de manera distinta y se alteran las jerarquías establecidas por la tradición.

La sensibilidad de nuestro tiempo, mucho más abierta que la de centurias anteriores, vibra con igual simpatía frente a manifestaciones artísticas muy heterogéneas, y presiente por debajo de las diferencias un parentesco profundo: las artes arcaicas, la escultura india, china, precolombina, el arte bizantino, los frescos romanos, el arte prehistórico, el de las estepas, las artes salvajes y populares. El interés alcanza igualmente a la pintura infantil y al arte de los insanos. Este crecimiento del interés, signo del desarrollo de la sen-

sibilidad, no es accidental. Del mismo impulso que estimuló el despliegue del arte moderno hacia 1860 en adelante, como reacción contra el clasicismo y la tradición académica, surgió el interés, cada día más extendido y vehemente, por conocer mundos artísticos vedados antes a la curiosidad del hombre de Occidente o frente a los cuales el europeo pasaba de largo sin percibir sus rasgos específicos. La concepción pluralista del arte, lejos de ser expresión de una actitud ecléctica, signo de un gusto inseguro o de una sensibilidad indefensa, abierta por igual a mil formas diferentes, se funda sobre el descubrimiento de elementos comunes a toda obra de arte.

Advertimos, no sin sorpresa, que aquello que buscamos con más avidez o que nos atrae con más fuerza es justamente la expresión artística que parece poner en cuestión la civilización de que ha surgido. Hay expresiones que traducen una evasión del mundo. El artista busca todos los mundos, excepto aquel que la vida le ha impuesto, sin negar que hay también un disconformismo más hondo, que acusa no sólo al orden social, sino que pone en cuestión al hombre mismo.

3

Esta ampliación del horizonte artístico incitaba a Malraux a separar arte y belleza. A los prejuicios de toda índole, que impiden apreciar correctamente el arte porque lo convierten en medio al servicio de fines extraños, se une otro más sutil y no menos arraigado: el prejuicio estético. Asignar al arte como fin la belleza y confundir la teoría del arte con la estética es un error antiguo y pertinaz. Konrad Fiedler, que lo ha desenmascarado, lo atribuye a un malentendido cuya raíz ha de buscarse en Aristóteles. Al considerar la belleza como el medio por el cual arte produce determinados efectos prácticos, se creyó que la conquista de la belleza había de ser el fin de la actividad artística, y se erigió esta exigencia práctica en elemento esencial del arte. No es ésta la única explicación. Al disponerse a trazar los límites entre la estética y la ciencia del arte, Wilhelm Worringer consideraba que el concepto de belleza, cuya determinación y definición ha constituido el único problema de la estética, proviene de una interpretación del estilo clásico cuyo fin consistía en la representación de la belleza viviente e ideal. De

raíces análogas derivaba Malraux la preocupación por identificar arte y belleza, y argumentaba que el dominio de lo bello coincide con el de las preferencias en el campo de la vida, razón por la cual aspiramos a encontrar su reflejo en la obra de arte; más aún, exigimos que el arte depure el ejemplar que le ofrece la realidad. Así lo expresó Sócrates en la célebre conversación con el pintor Parrasio, según recuerda Jenofonte (*Mem.* III 2): "y si quieres representar una belleza perfecta, como es difícil encontrar un solo hombre que no tenga ninguna imperfección, reunes a varios modelos y tomas de cada uno lo que tiene de hermoso, para hacer con ello un todo completo". De la belleza natural, siempre imperfecta, se pasa a la belleza ideal y se acaba por concebirla como belleza racional. Bella es la figura regida por medidas ideales que valen, además, para el conjunto de la composición. El código de la "divina proporción" condensa en pocos preceptos la razón de la belleza. El artista no crea; alcanza la belleza al someterse a ese código. Su obra place, y el espectador admira a la vez al retrato y al modelo. El arte resulta ser la expresión de un mundo creado para el placer de la imaginación. En una civilización que hace del cuerpo humano el objeto privilegiado de su arte, la idea de belleza está ligada a la imaginación y al deseo; es una idea-ficción.

Esto explica, a juicio de Malraux, el paralelismo entre la idea de belleza y la concepción del arte como representación. Toda persona insensible al carácter específico del arte e ignorante de su artificio anima instintivamente los cuadros y los juzga en función del espectáculo que sugieren. Busca la concordancia del cuadro con el modelo, y otorga su beneplácito cuando la obra mejora al original. Estas palabras de Pascal parecen condensar esa estética: "¡qué vanidad la de la pintura, que atrae la admiración por la semejanza con objetos cuyo original no admira!"

La separación de arte y belleza, trivial en nuestro tiempo y que para Malraux era un principio demostrado, tiene raíces románticas. Al oponer el arte característico al arte bello, quedó señalado que la belleza, en el sentido tradicional del término, no era de ningún modo la meta única del arte, sino de hecho un rasgo secundario y subalterno. Así pretendía expresarlo virilmente Goethe en el ensayo en que celebra las virtudes de la arquitectura de Erwin de Steinbach: "Este arte característico es el único verdadero. Cuando actúa sobre lo que se halla en torno suyo, partiendo de un sentimiento

interno, único, individual, original, independiente, sin preocuparse, y hasta ignorando, de todo lo que le es extraño, entonces, haya nacido de rudo salvajismo o de una sensibilidad cultivada, es completo y viviente". Contraponía, por eso, la rudeza significativa a la sensibilidad afeminada de los adoradores de la belleza. Malraux recoge los ecos tardíos de esta actitud.

Con la distinción de capacidad artística y voluntad artística, que Worringer acentúa magistralmente, no sólo se confirma la independencia de arte y belleza, sino que se fundamenta la posibilidad de una comprensión de mundos artísticos en los cuales no asoma, de modo explícito, la preocupación por la belleza, pero que son inequívocas manifestaciones de arte. La estética confundía la capacidad artística, que es habilidad o destreza y cuyo fin es la reproducción de modelos naturales, con la voluntad artístca, que es variable y cuyos fines son múltiples.

De estos principios, expuestos con lucidez por Worringer y que Malraux considera evidentes, derivan consecuencias: ante todo, la parcialidad, la unilateralidad de la historia del arte fundada sobre la estética, que conduce a una subestimación del arte no europeo y, dentro de Europa, del arte no clásico. Luego la exigencia de un criterio más objetivo para apreciar la evolución del arte, capaz de admitir una diversidad de voluntades donde antes sólo se aceptaba una diferencia de capacidades. Y, por último, la rehabilitación de las formas artísticas que no persiguen la belleza.

La separación de arte y belleza parece ir de la mano de la supresión de la función representativa del arte, coincide con la ruptura de la tradición clasicista y academizante y trae como corolario la resurrección de viejos estilos. Al eximir a la obra de toda significación extraartística cambia la actitud del creador frente a la obra y de ésta frente al modelo. Al dejar de ser espectáculo para reducirse a ser pintura no pasa de ser, según la frase de Maurice Denis, "una superficie plana cubierta de colores dispuestos en cierto orden". La obra es un sistema de formas organizadas que se rehusan a imitar para existir al lado de las cosas como otra creación. Entre el artista y la naturaleza se ha invertido la vieja relación de subordinación: en adelante el fin consistirá en crear un universo plástico particular, coherente y autónomo.

4

Malraux ha examinado sólo un aspecto del proceso de la creación artística y aunque las sugestiones que ofrece son fecundas, sus resultados se resienten por la insuficiencia de los instrumentos conceptuales utilizados. Parte del concepto de visión artística para elevarse al concepto de estilo.

Distingue, como Bergson, visión artística y visión corriente. La última está ordenada por la acción; la primera por las obras de arte. La acción es, al mismo tiempo, estímulo y freno para nuestra visión. A la vez que solicita nuestra atención, limita su horizonte. Para poder ver unas cosas es forzoso desatender a otras. Para captar un detalle o una cualidad interesante para nuestra acción, sumimos el resto en la penumbra. Y lo que hacemos o nos proponemos hacer organiza siempre el contenido y la estructura de nuestra visión.

La visión artística es irreductible a la visión ordinaria, y surge cuando vemos las cosas a través de nuestra experiencia artística. Entre nosotros y las cosas se interpone, por así decirlo, la obra de arte y configura nuestra visión.

Si concibe la visión artística como emancipada de la acción, Malraux no coincide, sin embargo, con Bergson para quien esa emancipación asegura una visión directa de lo real. Normalmente, enseñaba Bergson, mis sentidos, al servicio de la acción, me ofrecen una simplificación práctica de la realidad: borran las diferencias, acentúan las semejanzas, sustraen la individualidad de las cosas, en una palabra, trazan de antemano las sendas que habrá de seguir mi actividad. El lenguaje, a su vez, afianza la visión normal y conspira contra la visión artística, al interponerse como una pantalla entre las cosas y nosotros. Es misión del arte apartar los velos creados por nuestra relación práctica con el mundo, suprimir los símbolos, abolir las generalidades convencionales, a fin de alcanzar a la realidad misma.

Malraux compartía con Bergson la creencia de que la visión del artista es el resultado de una lucha para desembarazarse de las limitaciones que impone la acción, pero no admitía que el arte fuese simplemente la transcripción de la visión ingenua nacida directamente de la vida. El artista no fija instantes emocionales o imágenes percibidas; no reproduce. Al contrario, "el arte no nace de la vida

más que a través de otro arte anterior". Para que nazca es menester que la relación con los objetos sea de otra naturaleza que la que le impone el mundo, así sea en una percepción virginal, porque el artista ve las cosas a través de otras obras de arte.

Tampoco admitía con Bergson que la imagen artística difiere por su mayor intensidad de la imagen corriente, sino que es de otra índole y pertenece a otro mundo. Es irreductible a la visión común porque enlaza lo real percibido a una forma artística ya elaborada y, por lo tanto, no reproduce, sino que metamorfosea.

5

La búsqueda de nuevas formas de expresión brota del sentimiento de insatisfacción que produce en el artista joven el arte vigente en su tiempo, por el cual se siente en parte estimulado y del cual se sabe en parte prisionero. Esa insatisfacción excita el proceso voluntario. La voluntad no enmudece en el artista, y Malraux desconfiaba de la creación artística que nace del abandono a lo subconsciente. Contra las pretensiones del surrealismo, insistía en señalar que el arte no es sueño, sino posesión del sueño; no es mera fluencia de imágenes oníricas, que condenan al poeta al papel escasamente lucido de instrumento registrador, sino dominio de la imagen por un esfuerzo de la voluntad.

Malraux no ignoraba la potencia del sueño, el juego desinteresado del pensamiento, el dinamismo de los instintos reprimidos por las convenciones sociales, la afloración espontánea de lo imprevisto, el vértigo de lo infinito que nos sobrecoge al descender a las profundidades de nuestro interior, ventana abierta sobre lo desconocido que nos permite vislumbrar un más allá misterioso. Pero estaba muy lejos de creer que la obra de arte consista en la mera transcripción del mensaje de lo subconsciente. No es la irrupción inesperada de lo imprevisto, sino su canalización deliberada dentro de formas inéditas. Su propósito no es asombrar a toda costa. Artista es el que crea formas, el que inventa, el que transforma las obras que hereda, el que experimenta el conflicto con otras formas anteriores. La que surge de sus manos nace de una forma anterior y como reacción contra ella.

El surrealismo elimina toda idea de arte, toda elaboración reflexiva, renuncia a toda exigencia estética en el deseo de reconquistar la ingenuidad espiritual y rehabilitar lo maravilloso. Nada más lejos de las intenciones de Malraux que ese sacrificio de la voluntad y de la inteligencia. El pintor no traslada a la tela sus impresiones directas de la realidad, ni el arte consiste en la transcripción de la visión ordinaria, ni en la fijación de emociones vividas inmediatamente, ni en el registro dócil de imágenes oníricas. La visión artística resulta de enlazar lo real percibido a una obra de arte o, expresado en fórmula más rigurosa, en ver las cosas a través de las formas que le impone un estilo.

6

Malraux, discípulo de Frobenius y de Spengler, adhería a la tesis de la incomunicación de las culturas, pero rechazaba la idea de la existencia de visiones artísticas sometidas a la geografía, que había tenido una expresión prudente en Worringer.

No existe un tipo absoluto de hombre y, por lo mismo, no existe un estilo absoluto. Los hechos artísticos, enseñaba Worringer, son productos de inclinaciones primarias de la sensibilidad, cuyas variaciones se expresan en la evolución de los estilos. Llegaba a esta conclusión al interpretar la esencia del gótico partiendo de la psicología del estilo, lo que le obligaba a retroceder hasta las bases o supuestos inmateriales que antaño dieron vida a los hechos artísticos. Se atenía a la regla que invitaba a examinar, ante cada hecho, los supuestos psíquicos, que no son los nuestros y a los que podemos acercarnos por vía de una prudente hipótesis y sin la certeza de poderlos comprobar. Las variaciones de los estilos no son caprichosas ni accidentales y se encuentran en conexión regular con los cambios de la constitución psíquico-espiritual de la humanidad. Estos cambios no se reflejan sólo en el arte: se advierten también en la concepción del mundo, en la evolución de los mitos, en la historia de las religiones, en el desarrollo de la filosofía. Su regularidad está determinada por el proceso primario de toda evolución: la relación entre el hombre y el mundo exterior.

Malraux no acepta la pluralidad de tipos humanos, cuyo carácter artificial tampoco se ocultaba a Worringer, y sin mencionar expresamente a este autor aludía a hechos parecidos en su esfuerzo

por explicar la mudanza de los estilos artísticos. El hecho básico, que corresponde al estrato más hondo, es la relación del hombre con el mundo. En la palabra mundo incluye la vida, la sociedad con su cortejo de instituciones y hechos políticos, religiosos, jurídicos, económicos. De esa relación nace un sentimiento fundamental que confiere significación a la experiencia. La significación, aunque henchida por el sentimiento, corresponde al plano intelectual y de ella brota la expresión artística, el estilo.

En última instancia, los estilos están determinados por la relación del hombre con el mundo a través de las significaciones que engendra esta relación. Cuando un artista rompe con una expresión, su ruptura va más allá del desvío de la forma, atenta contra la significación que encierra, contra el sentimiento de que nace y, en última instancia, traduce el cambio de la relación del hombre con el mundo. Pero la ruptura con el estilo anterior no siempre implica el rechazo del mundo representado. El artista de hoy reprocha a las obras de la generación anterior, no su mentira, sino su pobreza o impureza. Todo arte nuevo es conquista.

Las nuevas formas no surgen inmediatamente de la vida, sino que aparecen como reacción contra las anteriores. La vida que se vive espontáneamente o que se recuerda no es obra de arte: un sentimiento no es un poema, un conflicto familiar no es una novela, el rostro de un hombre no es un retrato. El artista no traslada a la obra directamente los contenidos de su experiencia, sino que está dominado por ciertos esquemas a los que habrá de subordinar lo que le ofrece la experiencia. Los esquemas son el principio organizador del material.

Ignoro si Malraux ha tomado de Bergson la idea de esquema, pero es evidente que el papel que éste le había asignado en la evocación de los recuerdos, en el trabajo intelectual y en la invención artística, permite aclarar y precisar la función que Malraux le atribuía. En la evocación voluntaria de un recuerdo lo mismo que en el esfuerzo enderezado a la solución de un problema difícil y también en el proceso de la creación poética se atraviesa por una serie de etapas que consisten en el desarrollo de un esquema simple en una imagen de elementos distintos. No es forzoso que el esquema permanezca inmutable a través de todo el proceso; al contrario, resulta a veces modificado por las mismas imágenes con que intenta desplegarse.

Los esquemas, en opinión de Malraux, manifiestan la voluntad de ruptura con el arte de que han nacido. No buscan ni el acuerdo ni la subordinación a la realidad. Por ellos se alcanza otra deformación coherente, grávida de sentido.

El esquema permite el tránsito al estilo, a través del cual el pintor percibe los objetos. Un estilo es un filtro, un instrumento de selección que acoge unas cualidades y rechaza otras, y a la vez confiere a las primeras una expresión peculiar. Todo estilo es, sin duda, artificial, en el sentdo que a él se llega por artificio, pero no se reduce a un ornamento sobrepuesto a la obra, a un atavío externo. Todo artista genuino tiene su manera personal de ver, sentir, pensar, y el estilo está en relación con esas experiencias, y es natural que busque expresión adecuada. Para Malraux el estilo era la expresión de una significación particular del mundo o, en otros términos, la reducción del mundo a una perspectiva humana. Resultaría de la voluntad de arrancar formas al mundo que el hombre padece para introducirlas en el mundo que el hombre gobierna.

Aunque el pensamiento de Malraux permanece informulado en puntos vitales que afectan a su noción de estilo, no le impide negar la existencia de un estilo neutro que subyaciera como fondo indiferente en la mayoría de las artes. La historia de las artes no nos hace asistir a conflictos con la naturaleza, sino con otros estilos y nos revela que todo artista nace siempre prisionero de un estilo. A emanciparse de él, pasando del estilo que lo domina en la obra del maestro que ha logrado fascinarlo, al estilo que él dominará en su propia obra, lo lleva el impulso creador, cuyas tres fases han sido señaladas por Malraux: a la imitación o remedo sigue la insurrección creadora que empieza con el esquema y termina en el estilo. Toda creación artística genuina es el tránsito de un estilo a otro, y la historia entera del arte describe su órbita dentro de este círculo

7

La última interrogación de Malraux, más allá de las cuestiones que se suscitan en el dominio del arte, va dirigida, a pesar de la indecisión de su respuesta, a proponer un significado del arte en la vida del hombre. El núcleo de su reflexión, convertido en idea obsesiva, es el destino del hombre. Descreído, obsesionado por la

muerte, decepcionado ante un universo absurdo, angustiado por la situación amenazada del hombre, creyó encontrar en la acción el camino de salida.

Sería ingenuo suponer que la acción, en la aventura personal o en la colectiva de la revolución, tuvo para Malraux, autor de novelas, el carácter de un simple fermento literario. La atmósfera de la revolución o de la guerra, que envuelve a los personajes de sus novelas, favorece la eclosión de angustias íntimas que, al ser expuestas en términos de problema, se convierten en universales. El valor de la acción no se mide por los frutos que brinda su esfuerzo: las victorias políticas de la revolución acaban por decepcionarnos, el triunfo que pone fin a la guerra nos sume en el caos económico, social y político. Demasiado escéptico para creer en los fines que atribuimos a la acción, Malraux prefería la aventura, con su cortejo de incalculables riesgos, como recurso supremo contra la nada que nos acecha y oprime. De ahí que aceptara una acción que no forja nada. Pero el arte, resultado de la acción humana, acaba por atenuar la consecuencia nihilista.

Hemos sido arrojados al azar, en medio de un universo desconocido, pero en esta prisión podemos extraer, gracias al esfuerzo de generaciones que se suceden, imágenes lo bastante enérgicas para sobreponernos a nuestra propia nada. De nuestra voluntad de vivir en este margen estrecho que nos ha sido concedido y en el que resistimos a la muerte que vendrá a llevarnos inexorablemente, proviene el valor de la vida. De nosotros depende que la vida adquiera la realidad que nuestra acción le otorgue. El arte vale menos por la belleza que por la fuerza creadora que encierra. El día que el primer escultor modeló en arcilla un rostro humano, la acción comenzó a dar sentido a la existencia de la humanidad. La ambición del hombre se destaca sobre la perspectiva de lo finito y despierta el sentimiento de angustia por la suerte precaria de la vida que intenta hacer nacer.

La cultura es algo que se conquista, y es lo que ha hecho del hombre algo más que un accidente dentro del universo. Es también la realización que informa más profundamente a nuestra civilización. Su menudo organismo de palabras, sonidos, colores y formas ha permitido, en el curso de milenios, que el hombre sea cada vez menos esclavo. Arte y, en general, cultura, son expresión de libertad. El arte permite al hombre escapar a su condición de ente biológico,

no por evasión, sino mediante la posesión. Todo arte es un medio de posesión del destino, y la cultura no es una herencia que debemos reverenciar, sino el conjunto de obras que han de ayudarnos a vivir.

Ante Malraux se dibujaba, con contornos no del todo precisos, la idea de un nuevo humanismo, cuyo acento se desplaza del plano literario, en que se asentaba el ejemplo renacentista, al plano moral, y del interés de una minoría erudita a esperanza de masas inmensas. Este nuevo humanismo, que habría de instaurarse gracias a los esfuerzos conjugados de Oriente y Occidente, habrá de encontrar en el estoicismo su base teórica y en la defensa viril de la libertad su ideal más alto. El arte es la palanca que ha de apresurar su advenimiento, y por eso "el arte es la razón de ser del hombre". *

EUGENIO PUCCIARELLI

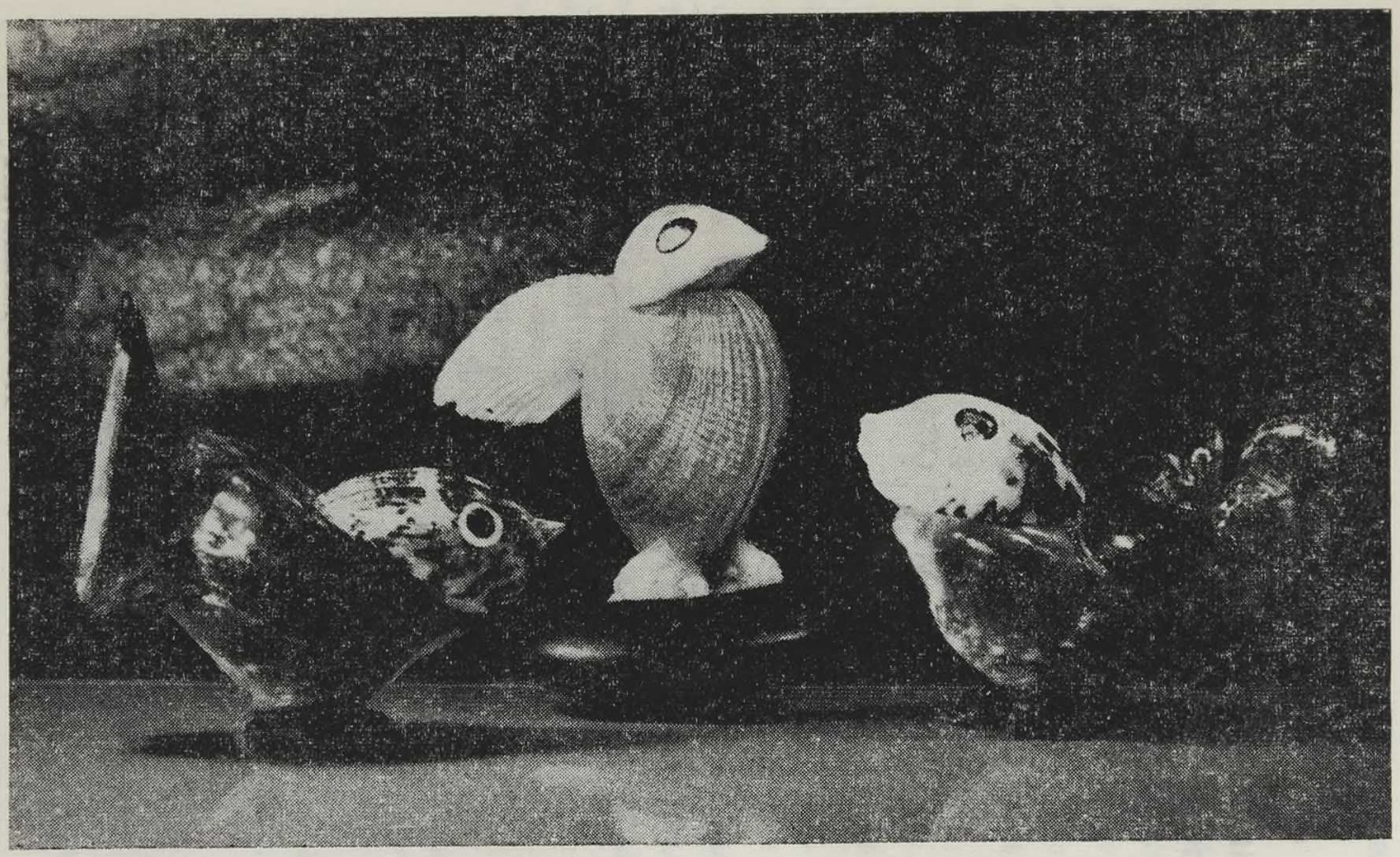
* Juzgamos de utilidad para una comprensión y una crítica del pensamiento de Malraux, los siguientes trabajos: Gaetan Picon, *Malraux par lui même*, col. "Ecrivains de toujours" (Paris, Aux Elitions du Seuil, 1953), pp. 103-123. Joseph Szapski, "Malraux et 'Les voies du silence' ", *Preuves* (Paris, juillet 1953), nº 29, pp. 44-51. André Rousseaux, *Littérature du XXe siècle* (Paris, Albin Michel, 1953), IV, pp. 174-196. Charles Moeller, "Malraux y el arte", *Diálogo* (Buenos Aires, 1954), nc 2, pp. 54-84. Paul de Man, "Tentation de la permanence", *Monde Nouveau* (Paris, octobre 1955), nº 93, pp. 49.61. Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable* (Paris, Lib. José Corti, 1956). G. Morpurgo Tagliabúe, *L'Esthétique contemporaine* (Milano, Marzorati editeur, 1960), pp. 189-192. M. Merleau-Ponty, "Le langage indirect", en *La prose du monde* (Paris, Gallimard, 1969), pp. 66-160. Stefan Morawski, *L'absolu et la forme* (Paris, Klincksieck, 1972).



Retrato de "Essuie-plumes", el gato de Malraux, por Picasso.

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leurs mure saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison.

BAUDELAIRE
Les fleurs du mal



Animalitos hechos con pequeños caracoles que le envió Malraux (a quien estas cosas le hacían gracia) a Victoria Ocampo para Año Nuevo (Foto Coppola).

Le Ministre d'Etat
chargé des Affaires Culturelles

3, rue de Valois. Paris 1er.

17 Août 1967

Madame Victoria OCAMPO
Park Lane Hôtel
Piccadilly
LONDRES

Chère Victoria,

Je n'ai retrouvé aucun exemplaire convenable de la *Condition Humaine;* c'est pourquoi vous n'avez rien reçu. De l' *Espoir* non plus d'ailleurs, mais j'ai retrouvé quelques bouts de manuscrit qui ont échappe à la Gestapo.

Vous recevrez un exemplaire justificatif des *Antimémoires* en Septembre.

Affectueux hommages.

André MALRAUX

HOJAS DEL MANUSCRITO QUE ESCAPO A LAS MANOS DE LA GESTAPO.

Recuerdo de Malraux para Victoria Ocampo.

le gouvernement, les trois-quarts de l'armée, comme d'habitude. Et Moros depuis assez longtemps pour savoir que, si l'armée espagnole était une plaisanterie, ses vingt mille officiers, qui depuis toujours se partageaient les revenus de l'Etat, n'en étaient pas une. Il ne confondait nullement l'armée d'opérette et la Garde des privilèges. Du côté du gouvernement, la garde civile, peut-être, la garde d'assaut et le peuple.

Tout cela d'autant moins encourageant que les gares tenues par les fascistes étaient de plus en plus proches de Madrid. ~~Et que~~, Bien que leur attaque eût sans doute éclaté partout presque à la même heure, il semblait que ce fût une armée en marche qui s'approchât. Et pourtant, l'atmosphère était si tendue depuis quelques semaines, la ~~foule~~ Paz si inquiète d'une attaque qu'elle devrait peut-être subir sans etre armée, que cette nuit de guerre semblait une immense libération. ~~Qu'il reçut un fusil, une consigne~~

- La bagnole-à-skis est toujours là? demanda ~~il~~ à Manuel.

- Oui.

(Moros)

Il confia le contrôle à l'un des responsables de la gare. ——→

Quelques mois plus tôt, Manuel s'était acheté d'occasion une ravissante petite bagnole pour aller faire du ski dans la Sierra; tous les dimanches Moros s'en servait pour la propagande. Cette nuit, Manuel l'avait mise une fois de plus à la disposition du parti (comme il était libre il avait courage et violence, il se noyait communiste, le parti était débordé, et Manuel avait choisi de travailler avec son vieux copain Moros. Libre, il venait à la pensée sous le bras, de se faire nommer et de l'entraîner

— On ne va pas recommencer 1934! Farole

A trois cents mètres, il fument arrêté par le premier poste de garde. Cette nuit, chaque homme, qu'il eût reçu un fusil, une consigne ou une fonction, commençait à vivre. Le monde de la nuit, jusqu'à la nuit dernière ne le concernait pas; [illegible] de cette nuit le concernait tous. Désormais ils avaient tous chacun à faire sur la terre.

— Documentation, camarades?

UN ACTO DE AMOR Y DE HEROISMO

As to you Life I reckon you are the leaving of many deaths
(No doubt I have died myself ten thousand times before).
...I too am untranslatable

Walt Whitman

En el capítulo sobre Singapur que agregó Malraux a las *Antimemorias* (publicado en *La Nouvelle Revue Française*, abril 1971), leemos (diálogo con Méry): "Usted conoce los grandes bosques: imposible que los hombres hayan sobrevivido empíricamente al comprobar que podían comer esto y que morirían si comían estotro. Se encontraban rodeados de venenos. Cae de su peso que un instinto ha intervenido". Y en la página siguiente llega a esta conclusión: "Decir que *el mundo tiene sentido*, como lo dijo Einstein, significa que existe un orden en el mundo... No es poco decir. Pero ¿por qué la muerte irremediable del individuo, la de los animales y de las plantas? ¿No formará parte —¡y cómo!— de ese orden? (...) Cuando estamos en el gran bosque, el problema del instinto se plantea y se vuelve capital, pues se convierte, en efecto (para los agnósticos), en una de las formas del problema de Dios".

La muerte de Malraux, con todo lo que implica, me lleva a releer aquellas páginas. Malraux ha vivido muchas veces bajo la amenaza de una muerte inmediata; una muerte que quiso enfrentar en defensa de una causa. No han sido las experiencias menos singulares de su vida, llena de diversas aventuras y actividades.

Aquellas palabras de un hombre de ciencia, las subrayó mentalmente, como las subrayamos quienes somos sensibles a ese misterio. *El mundo tiene un sentido*, de acuerdo con uno de los genios del siglo XX.

Pero delante de la muerte (y él la ha visto en todos sus aspectos) quedamos como delante de un paredón que nos corta el camino; el paredón al que todos iremos a parar. Se abre así (para los agnósticos) un precipicio-muro que causa vértigo al pensamiento.

Después de 44 años de pasada la tarde en que lo vi entrar, muy joven, a mi departamento de París, y en que comenzó mi amistad con él; a pesar de saber yo que su salud era precaria, nunca

imaginé *esto*: que me precedería en la muerte, también. Miro hacia el trayecto recorrido: suicidio de Drieu y de Virginia Woolf; accidentes mortales de Camus y de Leo Ferrero; muertes de esas llamadas naturales (aunque nunca parecen serlo) que me arrebataron a mis amigos; todo aparentemente me preparaba para estos choques. No. No hay edad para la resignación (en ciertas personas) como no hay edad para la muerte. Y sin embargo...

Todo se reduce a puntos suspensivos, es decir, al temblor frente a lo desconocido, peor a veces que la dolorosa certidumbre. ¿Qué pensaba Malraux (nos parece imposible este tiempo de verbo si se vincula con él), qué le reveló la inminencia del fin? La había sentido ya tantas veces: atravesando en vuelo un ciclón, durante la guerra; mirando desde un avión en peligro el invisible palacio, tragado por el desierto, de una reina muerta; no al recibir heridas, ni ante un simulacro de ejecución fraguado malignamente por los nazis para aterrorizarlo –dice–. El nos ha escrito, a todos nosotros, que el pensamiento clave, al salir del remolino infernal (infierno terrestre, el único en que creo) fue: "¿Qué sentido tiene la vida?" Por lo tanto, se trataba de un sentimiento profundamente ligado con la conciencia, agrega.

También, diría yo, que en los momentos de la muerte por interpósita persona, que es siempre la muerte de los que queremos, se tiene, pese a la sensación de lo desconocido (que extrañamente se diluye) la seguridad de tocar fondo en lo real. Pero ¿la realidad de qué (nos preguntamos al salir de esos estados)? "This is it", hemos pensado. ¿Qué es ese "it"?

Malraux dice que la muerte de una mujer querida cae como un rayo (*la foudre*) y que su admirado T. E. Lawrence no conoció esta descarga eléctrica. El Lawrence de Arabia escribió, en griego, en el dintel de la puerta de su diminuto *cottage*, Clouds Hill (Dorset) "Qué importa". Pero no nos engañemos. Qué importa era igualmente una forma de interrogante, con o sin punto de interrogación. ¿Qué importa no saber el sentido de la vida, –cuando hemos pasado la vida buscándolo? ¿Qué importa no saber el sentido de la muerte cuando nos hemos codeado con ella? Y este saber, ¿depende de nuestro querer?

Dostoievsky, citado por Malraux en estas meditaciones sobre la proximidad del fin, se lamenta y se rebela de vivir en un mundo en que nada puede compensar el suplicio de un niño inocente. Malraux añade que "un acto de trágico heroísmo o de amor es el

misterio rival del suplicio del niño inocente". El contrapeso, se me ocurre. Aquí se plantea otro interrogante: ¿Por qué tiene el sacrificio tanta importancia si el mundo es absurdo?

Estos interrogantes que le salen al paso a Malraux (y a nosotros, aunque él los captura y les pone grillos) lo conducen a contarnos un episodio de la guerra, cuando herido y tirado sobre las baldosas frías de la oficina de un hotel, prisionero de los nazis, una vieja de pelo blanco llega hasta él, en medio de voces alemanas que gritan y a las que ella contesta con un monosílabo: "No". Se arrodilla "en mi sangre" –dice Malraux– y le ofrece una taza de chocolate caliente, explicando a los alemanes: *"Es para el oficial francés prisionero"*. Esto podía costarle el encierro en un campo de concentración y la probable muerte.

Después que se alejó la mujer, Malraux piensa "...si me fusilan dentro de unas horas (era de madrugada) no tendrá importancia". No tendría importancia en parte por *el don* recibido; en parte por la sensación de que combatir para salvar vidas tan acabadas carece de sentido frente a las *"nébuleuses spirales, et pourtant..."* Y sin embargo...

Ese sin embargo cambia la faz del mundo. Está más en lo cierto que el "Qué importa" de T. E. (a pesar de que el coronel de Arabia, en circunstancias similares, hubiese reaccionado en la misma forma que el coronel del maquis, lo doy por seguro).

¡Qué puede valer la vida marchita ya de una mujer que se atreve, desafiando a un poderoso enemigo, a traerle una taza de chocolate al oficial prisionero y herido! (tal vez moribundo) ¿Que puede valer? Exactamente lo que vale un acto de amor y de heroísmo a la vez. *De amor,* subrayo, pues hay también actos de heroísmo indudable totalmente anulados por el odio a que obedecen.

Quizá quien se arrodilló en la sangre de Malraux acabaría en un campo de exterminio. Y aquí preguntamos nosotros: "¿Qué importa?" Fue el precio de un acto de amor. Vaya si importa.

Pero qué difícil es aceptar la incomprensible muerte cuando no se tiene pasta de héroe o de mártir. Adelantarse hacia la muerte, como lo hizo esta persona eternamente anónima, no será un hecho coronado por laureles, ni recordado periódicamente en fecha fija. Malraux nunca supo el nombre de quien se arrodilló en su sangre. Con el recuerdo de ella lo saludamos hoy y lo abrazamos en este umbral de su nueva existencia.

VICTORIA OCAMPO

CONCIENCIA DE SU PROPIA GRANDEZA

Leo la dedicatoria que escribió Malraux en mi ejemplar de *La condición humana*: "...un intento de dar a los hombres conciencia de su propia grandeza que ignoraban".

La condición humana, novela que puso de golpe a Malraux entre los más grandes escritores de nuestra época en el año en que nos conocimos. Publicada en 1933, en Francia, *SUR* la tradujo y publicó en 1936. Antes de su publicación, en Gallimard, me dijo un día Drieu La Rochelle (cuya amistad con Malraux se mantuvo toda la vida, a pesar de los ásperos desacuerdos políticos): "Voy a traerte a un muchacho extraordinario, verás." En efecto, ví. Así llegó Malraux a mi departamento de la avenue Malakof. Alto y delgado, hablaba rápidamente, casi tanto como Valéry, pero con otras características: con abreviaturas imperiosas, como si diera por sentado que el interlocutor tenía que saber de qué se trataba. Era un hombre que no había cumplido los treinta, nervioso; y sin embargo, daba una impresión de seguridad y de decisión.

Desde aquel momento aquilaté su inteligencia y la rapidez con que funcionaba. Este *tempo* era muy de llamar la atención en él.

La lectura de *La condición humana*, a pesar de esto, me tomó de sorpresa. Era la mejor novela de todas las que había leído en aquella época. Su traducción para *SUR* fue el comienzo de nuestra amistad.

En la primera carta de las que conservo de Malraux (1933) me dice que está concluyendo un ensayo que tal vez le interesaría a *SUR* y me agradece mis palabras sobre *La condición humana*. El libro me dejó (como a John Lehmann) con un temblor de admiración. Fue la primera obra de Malraux que se tradujo al español. Para libros ilustrados no nos alcanzaban los fondos, pero todos los demás, a partir de las *Antimemorias*, fueron publicados por *SUR*.

"Dar la cara"

No voy a enumerar aquí las múltiples actividades de este hombre genial en toda la extensión de la palabra, de este hombre que dio la cara y arriesgó su vida por las causas que merecían su fe. España lo sabe. Lo supo el maquis (coronel Berger), como lo supo últimamente Bangla Desh. Y en otro orden de cosas supo, de este *dar la cara,* en el rejuvenecimiento de París (resistido al principio): demostró su sentido agudo de la belleza visual y su imaginación. Imaginación que lo impulsó a convertir a la Gioconda y a la Venus de Milo en viajeras, como él, infatigablemente curioso de los esplendores y las miserias del mundo. Pues en el mundo entero buscó y encontró el material para sus libros y ese saltar del pensamiento a la acción, siendo, a pesar de ello, el más patriota de los franceses: pero un francés abierto a los cuatro puntos cardinales.

En diciembre de 1947 me escribe: "Puede creerme: si el general De Gaulle vuelve al poder, tendremos un ministro de Cultura *à tout casser* (que se llevará todo por delante)". Y a propósito de dudas y angustias literarias que le confiaba yo: "Sepa usted que un poeta japonés había escrito un poema sobre las mariposas. Lo encontró muy malo, lo rompió y tiró los papeles al aire, pero éstos volaron, livianos, y se posaron sobre las ramas de un árbol." ¿Se hubiese podido contestar con más gracia y simpatía a mi queja?

Hace poco, en una de mis últimas cartas, le comentaba mi proyecto de un número de *SUR* dedicado a lo que diferencia lo que él llama el espíritu científico y el espíritu metafísico (y yo llamo lo intelectual y lo espiritual). Le explicaba que este número debía partir de las páginas 46 y 47 de su *Huéspedes de paso* (*SUR,* julio 1976). Citaba yo estos párrafos del diálogo de Malraux con Senghor: "Solamente India se atrevió a afirmar que todos los hombres pueden alcanzar a Dios a través de sus propios dioses. Pero este pensamiento ha sido cuestionado con particular vigor en nuestro siglo, en que vemos contraponerse el espíritu científico –no el espíritu técnico sino la búsqueda de las leyes universales– y el espíritu metafísico. Hoy comienza el diálogo más trascendente que el pensamiento humano haya conocido, el diálogo entre estas leyes y el significado de la vida, entre Einstein y Benarés."

Malraux me contestó, en una carta tan bien guardada que no la encuentro, que le parecía buena la idea, bueno el punto de partida. Caillois opinaba lo mismo.

En una palabra. Malraux apoyaba mi proyecto. Ahora... ese apoyo me faltará. Decir que me duele es poco decir.

Si bien *La condición humana* despertó mi fervor, *Huéspedes de paso* fue la confirmación de un profundo acuerdo con aquel hombre de reacciones a veces tan imprevistas y que me maravillaban por su fuerza y su justeza.

La academia

Una de las últimas veces que lo vi, en Verrières-le-Buisson (donde estará ahora bajo la tierra de ese parque que mirábamos juntos desde una ventana), llegué hasta allí con una misión cuyo fracaso descontaba: tres miembros de la Academia Francesa, amigos, me encomendaron que abogara en nombre de ellos y tratara de persuadir a Malraux que formara parte de "los inmortales". Siempre se había negado (y se seguirá negando, pensé). Llegué, pues, a aquella casa de campo, al salón azul (donde hace unas horas lo velaron) y di el mensaje lo mejor que pude. "Y ahora me la mandan a usted —dijo Malraux entre sonriente e irónico— un nuevo ardid." Como lo sospechaba, mis palabras fueron inútiles. La Academia le pedía que ingresara como un favor para ella. Entre otras cosas, Malraux me preguntó por qué le pedía a él que hiciera lo que yo había rehusado hacer. Le dije: "La comparación es ridícula; además, estoy dispuesta a hacerlo, por las mujeres. Hágalo usted por la Academia." Me contestó: "Usted tiene una buena razón; yo no."

Nos despedimos con un abrazo. Fue mi última visita a Verrières-le-Buisson. Lo volví a ver en *Lasserre*, su restaurante favorito

Escribió últimamente Malraux: "Uno de mis personajes oye en un fonógrafo emitir su voz registrada y no la reconoce. La experiencia, hoy banal, no ha perdido su fuerza de símbolo... Yo había escrito que todo hombre oye su voz con la garganta y la de los demás con los oídos, salvo en la fraternidad o en el amor. El libro se llama *La condición humana.*"

Aquí está el libro. Tiene 43 años. Esto es ayer. Aquí lo tengo: "...un intento de dar a los hombres conciencia de su propia grandeza, que ignoraban".

Esta grandeza era la de Malraux.

VICTORIA OCAMPO

Publicada en "El País" (Madrid), 5 de diciembre de 1976.

INDICE

MALRAUX, dos parejas de "La Condition humaine", por Victoria Ocampo 3

La antiaventura de André Malraux, por Arturo Uslar Pietri ... 50

Malraux ministro, o la aventura cumplida, por J. Rigaud 56

André Malraux, por Salvador de Madariaga 60

El Civilizado, por Manuel Mujica Láinez 62

Carta y anotaciones sobre Malraux, por Ernesto Sábato 63

El gran traductor, por Enrique Pezzoni 74

El crepúsculo del arte autónomo, controversia de Malraux-Caillois 79

Arte y destino en André Malraux, por Eugenio Pucciarelli 88

Grabados ..... 102 a 105

Un acto de amor y de heroísmo, por Victoria Ocampo 108

Conciencia de su propia grandeza, por Victoria Ocampo 109

Talleres Gráficos Julio Kaufman S.R.L., Av. Corrientes 1976, Bs. Aires

Esso

es servicio



Argentia

Empresa Argentina
Productora de Medicamentos
Departamento Cultural

S1CJ.15.1.4
H0008123

RA S.A.C.I.

00.—