

de los ideales de la Ilustración: el estudio de la mala fe en Sartre, la galería de retratos descrita en la *Náusea*, la lucha contra la hipocresía en Unamuno, en Bernanos, en tantos otros. La hipocresía es precisamente la máscara sonriente y satisfecha que nos separa de lo sagrado y que la literatura existencialista trata de arrancar; pero la noche de lo sagrado está llena de monstruos. Ya Kierkegaard había luchado contra la hipocresía en el siglo pasado, y había adivinado las formas monstruosas de lo sagrado sin haber podido dibujar sus perfiles. Bernanos continúa la obra de Kierkegaard desde suelo cristiano; otros escritores combaten desde terreno distinto. Son, en cierto modo, "rebeldes sin causa", puesto que al adentrarse en el campo de lo absurdo pierden la posibilidad de demostrar lógicamente que tienen razón; pero por lo menos no retroceden ante el peligro. Y Malraux ha sido uno de los más valientes, incluso en el análisis de las razones de esta rebelión: "Hay, sin embargo, un medio decisivo de quedar separado de la comunidad de los hombres —escribe en *Les noyers*— y es la humillación, la vergüenza." A diferencia de Kafka, de Sartre, de Camus, al hacer frente a la finitud del hombre Malraux descubre que esa finitud implica también una vergüenza, una pasividad frente a la violación monstruosa de fuerzas hostiles, como la que describe en una escena entre soldados en *Les Conquérants*. Contra ese pecado original cabe luchar mediante la acción desesperada y violenta; frente al masoquismo de la angustia y la soledad sus héroes responden con un gesto de rebelión y de sadismo. Hay que negarse a la humillación, a pesar de que, como había dicho ya en *La voie royale*, "la muerte está ahí, ¿lo veis?, como prueba irrefutable de lo absurdo de la vida". La violencia de Malraux es más erótica que la de Goya, y, como ha dicho R. M. Albérès, "le hace sentir la liberación del hombre frente al destino como una afirmación sexual": pero es, en esencia, la misma. Los fantasmas se han sexualizado, han tomado un tinte político, han proyectado hacia afuera una crisis psicológica o social; pero siguen en pie. "*Mais qu'est-ce que l'homme venait donc foutre sur la terre*". El reino de los fantasmas diabólicos, inhumanos, sagrados, no es *solamente* del otro mundo. Al tomar conciencia de su presencia, "el único animal que sabe que debe morir" ha vuelto a entablar con ellos un diálogo trágico.

Este diálogo no le era desconocido a la época romántica; el cambio de ambiente que Goya representa empezaba a triunfar. Obermann escribía: "El hombre es perecedero. Es posible; pero perezamos resistiendo, y si nos está reservada la nada, no hagamos que sea un acto de justicia." Malraux podría firmarlo. Y no es Goya el único en debatirse entre racionalismo e irracionalismo; al hacerlo revela la *condición humana* vista por Camus: "Este mundo en sí mismo no es razonable; es todo lo que de él puede decirse. Pero lo que es absurdo es la confrontación de este existir irracional y del deseo exasperado de claridad cuya llamada resuena en lo más profundo del hombre. Lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo. Es, por el momento, el único lazo que los une". Camus le pide al hombre contemporáneo que reconozca francamente que el mundo no alberga en sí esperanza alguna, comprensión de ninguna clase, que el hombre, deseoso de claridad y de justicia, y el universo incoherente y sordo,

no parecen creados por el mismo demiurgo. El hombre lo olvida a veces; la peste y la guerra se lo recuerdan. (Ya los antiguos gnósticos creían que la creación había sido un error, un accidente desgraciado imputable a fuerzas ajenas a Dios. Y Malraux dice de Goya que como Brueghel y como Bosch "Goya parecía no oír nada ya sino los murmullos de su lenguaje secreto. Y lo que entendía era que su enemigo era la Creación.")

Creemos que el apreciar la importancia, la motivación y el valor de una obra consiste ante todo en ver sus relaciones con algo más vasto: darse cuenta de cómo funciona esta obra dentro del desarrollo general de una cultura, de un ambiente dados. Esto es lo que nos parece ha tratado de hacer Malraux con Goya: verlo articulado en el conjunto de la sensibilidad moderna; ver prefiguradas en él algunas de las tendencias más características de la cultura contemporánea, comprender a Goya desde nuestro tiempo, que es, a la postre, la única manera en que cabe comprenderlo. A nuestra vez hemos tratado de señalar en qué forma el estudio de Malraux funciona dentro del conjunto de sus estudios de arte, y en qué forma sus estudios de arte no son sino la prolongación —a veces exasperada, a veces victoriosa— de su posición general ante el mundo contemporáneo tal como la exponen sus novelas. Al fin y al cabo su punto de vista está condicionado por sus "circunstancias", y éstas, para bien o para mal, son también, en gran parte, las nuestras, las de todos. Lo único que el artista

consigue es ver con más claridad y vigor lo que está a la vista de todos. Malraux reproduce en su obra las alternativas de soledad y comunión, de racionalismo e irracionalismo, de esperanza y amargura, con que, a bandazos, va navegando la sociedad contemporánea. Pero —y esto es importante— por estar dotado a la vez de una conciencia histórica muy vasta y de una evidente receptibilidad a los valores estéticos puede proyectar este doble movimiento —de retirada y retorno— a la obra artística del pasado inmediato y ver hasta qué punto esta obra, en este caso la de Goya, prefigura y anuncia los movimientos más vastos de nuestros días. Soledad y comunión, las alternativas de Goya, son también las nuestras. Lo único quizá nuevo es que Goya al buscar la comunión profunda con las cosas, con la imaginación, con el yo interior, con lo "sagrado negativo", desemboca de pronto en una nueva soledad. Esto, que a Goya debía parecerle asombroso e incomprendible, es algo con lo que ya empezamos a estar familiarizados. Las voces del interior del ser, del "más allá", de la "otredad", hablan —no sólo en Goya; también, en nuestros días, en el Eliot de *Waste Land*, en el Neruda de *Residencia en la tierra*, en el Sartre de *La náusea*, en tantos otros— un lenguaje extraño, casi incomprendible. La gloria de Goya —y de tantos artistas y escritores contemporáneos— es que no sólo no han dejado de escuchar esta voz extraña, "*full of sound and fury, signifying nothing*", sino que han seguido el diálogo con ella.

PALABRAS...

CON ESTAS PALABRAS quiero arrepentirme y desdeñarme, Angela Figuera Aymerich... De cosas que uno ha dicho, de versos que uno ha escrito. Porque yo fui el que dijo al hermano voraz y vengativo, cuando *aquel día*, nosotros, los españoles del éxodo y del llanto, salimos al viento y al mar, arrojados de la casa paterna por el último postigo del huerto... Yo fui el que dijo:

*Hermano... tuya es la hacienda...
la casa, el caballo y la pistola...
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo...*

*Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!...
Y ¿cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?*

Fue este un triste reparto caprichoso que yo hice, entonces, dolorido, para consolarme. Ahora estoy avergonzado. Yo no me llevé la canción. *Nosotros* no nos llevamos la canción. Tal vez era lo único que no nos podíamos llevar: la canción, la canción de la tierra, la canción que nace de la tierra, la canción *inalienable de la tierra*. Y nosotros, los españoles del éxodo y del viento... ¡Ya no teníamos tierra!

Vosotros os quedasteis con todo: con la tierra y la canción. Nuestro debió haber sido el salmo, el salmo del desierto, que vive sin tierra, bajo el llanto, y que sin garfios ni raíces se prende, se agarra, anhelante, de la luz y del viento.

Yo hablé también un día del salmo. "El salmo es mío", dije, "el salmo es una joya que les dimos en prenda los poetas a los sacerdotes... y ahora lo llevo, me lo llevo del Templo, me lo llevo en mi garganta rota y desesperada..." Y dije también: "El salmo fugitivo y vagabundo es el lenguaje del español del éxodo y del llanto..." Palabras, palabras nada más. Yo no me llevé el salmo tampoco. *Nosotros* no nos llevamos el salmo.

Al final todo se hizo grito vano, lamento hinchado, blasfemia sin sentido, palabras de un *idiota llenas de estrépito y de furia* que se perdieron como burbujas de hiel en el vacío...

Y nos quedamos luego todos mudos... Los mudos fuimos nosotros. ¡Los desterrados y los mudos!

De este lado nadie dijo la palabra justa y vibrante. Hay que confesarlo: de tanta sangre a cuestras, de tanto caminar, de tanto llanto y de tanta injusticia... no brotó el poeta.

Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedo...

Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Angela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredada acorralada... vuestros son el salmo y la canción.

México, junio 1958

LEON FELIPE