VOLUMEN XII • NUMERO 11
MEXICO, JULIO DE 1958
EJEMPLAR: $2.00

# UNIVERSIDAD de México

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

# EL GOYA DE MALRAUX

Goya— *"señala la aparición fugitiva de ciertas figuras de la justicia"*

SUMARIO: *El Goya de Malraux,* por Manuel Durán • *La feria de los días* • *Biblioteca americana,* por Ernesto Mejía Sánchez • *Poemas* de Marco Antonio Montes de Oca • *El difunto,* por Juan de la Cabada • *Palabras...* por León Felipe • *Veinte himnos sacros de los nahuas,* por Angel Ma. Garibay K. • *Autobiografía y filosofía,* por Emilio Uranga • *Ciro Alegría,* por E. S. Speratti Piñero • *Artes plásticas,* por Justino Fernández • *Música,* por Jesús Bal y Gay • *Cine,* por J. M. García Ascot • *Teatro,* por Juan García Ponce y José Luis Ibáñez • *Anaquel,* por Francisco Monterde • *Libros,* por Alberto Bonifaz Nuño, Carlos Valdés, Juan García Ponce y Francisco Pineda • *Dibujos* de Andrée Burg y Juan Soriano.

*Por Manuel DURAN*

Cuando en los últimos días de 1957 apareció en París el último libro de Malraux, *La Métamorphose des Dieux*, se produjo inmediatamente una eléctrica reacción de entusiasmo en el mundo de las artes y de las letras. No se dejó arredrar el público por el precio de seis mil francos, ni por la extensión —cerca de cuatrocientas páginas— de la nueva obra: como queriendo consolar al autor por el premio Nobel que no consiguió, y al que muchos le creían acreedor, el público se apresuró a agotar la edición. *L'Express* publicó un suplemento a todo color, *Arts* le dedicó toda la primera plana. Han pasado los meses, el público ha leído —o quizá hojeado— el libro, ha admirado las ilustraciones; todos se declaran de acuerdo, naturalmente, con la opinión de René Huyghe, que afirma que Malraux posee "reflejos de gran hipersensitividad intuitiva y lucidez en su inteligencia deslumbradora". Todos afirman también, claro está, que hay ciertos detalles técnicos en los que Malraux falla, ciertos puntos en que su opinión choca con la de los especialistas y posiblemente le lleva a conclusiones erróneas. Esto —claro está también— no importa, o importa poco, excepto en una esfera ligeramente pedante. Lo que importa es que esta admiración, este entusiasmo, no son tampoco suficientes para ayudarnos a *situar* las ideas de Malraux sobre el arte. Y esto sí que vale la pena: pues es quizá el único caso en que un autor ha pasado de la novela a la historia de la filosofía, utilizando como trampolín la historia del arte. Ahora bien: situar es siempre más fácil que explicar. Basta dar por descontado que los lectores poseen ciertas coordenadas mentales, situar una obra con respecto a dos de ellas, y queda terminado el asunto. Como ello no es siempre así, no basta con situar a Malraux con respecto, digamos, a Elie Faure, Spengler, o Proust. Hay que situar también las ideas de Malraux sobre el arte con relación a las novelas de Malraux: esto es ya algo más peliagudo. Y finalmente (ya en una esfera que podríamos llamar "provinciana") hay que ver qué hace Malraux con el único artista del mundo de habla española que merece su pleno interés: qué hace con Goya. Esto último podrá parecer superfluo, pero no lo es. Todo el que, nacido en un país de habla española, ha salido por ahí, y se ha puesto en contacto con grupos o culturas diferentes, es aguda y amargamente consciente de lo poco que la cultura hispánica ha contribuido y está contribuyendo a la totalidad de la cultura general: la *actualidad* o *inactualidad* de Goya es problema urgente, vital. (Goya es, con Velázquez, y antes de

llegar a los mexicanos de hoy, el único genio de primera fila indiscutiblemente nuestro; no podemos esperar conservar al mismo tiempo al Greco y a Picasso; las razones que nos llevan a españolizar al Greco serían también las que afrancesarían a Picasso).

El problema de desentrañar las ideas de Malraux sobre el arte no se complicaría tanto si fuera éste un escritor ordenado, sistemático, didáctico, cartesiano. Pocos escritores menos cartesianos que Malraux: se repite, divaga, nos da poesía cuando esperábamos una definición, definiciones cuando esperábamos un pasaje poético. Sus tres obras (*Psychologie de l'Art* (1947-1949); *Les voix du silence* (1951), y *la Métamorphose des Dieux*, primera parte, en 1957) no se completan entre sí, no son fruto de un desarrollo sistemático, sino que más bien parecen tres facetas de diversa textura de una misma realidad. Hay partes de la *Psychologie de l'Art* que no se entienden sin su última obra, y partes de su última obra que exigen la relectura de la *Psychologie de l'Art*, y entre estos dos libros *Les voix du silence* forma un puente inseguro, menos caótico, pero también menos sugestivo. Lo importante, ante todo, es que Malraux no se contradice, que la idea central sigue siendo la misma: "la metamorfosis... es una ley que rige la vida de toda obra de arte", es decir, que las grandes corrientes artísticas no mueren, sino que se transforman al pasar de un país a otro, de una época a otra (como quedaba ya indicado en sus estudios sobre las transformaciones de Apolo). La conciencia de esa vitalidad del arte es algo relativamente reciente, como el mismo Malraux señala: para Delacroix, por ejemplo, las tumbas egipcias no eran arte sino "curiosidades de primer orden"; hasta hace pocos años, la corriente occidentalista basada en el arte griego y —por excepción, con una cierta condescendencia— incluyendo también al arte gótico, ocupaba el centro de la atención en forma tan exclusiva que fueron necesarios los triunfos de los impresionistas por ejemplo, para que nos diéramos cuenta de la importancia del arte japonés. Hoy todo ello ha cambiado, y entramos en una etapa de auténtica universalidad, o, mejor dicho, de conciencia plena de esa universalidad: "Una masa de pueblos de todos los países, apenas conscientes de formar una comunidad, parece aguardar frente al arte de todas las épocas, con la esperanza de que pueda llenar un vacío desconocido que en sí sienten." Pero antes de llegar a esa universalidad, señala Malraux, la evolución del arte ha procedido a grandes ritmos, ritmos que se equilibran y contrapesan, y entre los cuales el autor se mueve gracias a ciertas ideas centrales: la idea de lo sagrado, la idea —opuesta— del arte grecorromano a partir de 500 a. C. como de un arte en que lo sagrado se ha evaporado; la idea de la estilización esquemática e intelectualista en el arte bizantino, contrapesada por una reacción tardía, renacentista, frente a estas "apariciones inmóviles" de los mosaicos. Hay, pues, un vaivén, un lento oscilar a través del cual las generaciones de artistas consiguen no perder pie jamás: apoyadas a veces en lo sagrado, otras en el mundo inmediato e inmediatamente reconocible de las apariencias naturalistas, del *parecido*, las olas de espiritualización y de humanización alternan con amplia y majestuosa insistencia hasta desembocar en ese "templo de todos los dioses" que es la aceptación contemporánea, fenómeno especial y sin precedentes.

Hay, pues, en la obra de Malraux una tentativa de explicar la evolución del arte mediante un sistema dialéctico. Ello no queda claro en todo momento; pero las grandes líneas de la evolución están ahí, subrayadas a veces más por las ilustraciones que por el propio texto. A las épocas *sagradas*, de arte más bien rígido, hierático, como el arte griego primitivo, suceden épocas sin gran sentido de lo sagrado, como en el arte helenístico, en que el parecido —y a veces la caricatura— desempeña papel importante. El mundo occidental —precisa Malraux— habría podido llegar antes a conclusiones válidas sobre la historia del arte si no hubiera cometido durante varios siglos el error de creer que había que buscar el origen de todo el arte en la conquista del "parecido" humano que tuvo lugar en Grecia, y de creer, además, que los escultores griegos querían esculpir a sus dioses a semejanza del hombre, cuando, en realidad, lo contrario era cierto: la belleza era para ellos cosa divina, "que colocaba a las diosas aparte de las mortales". Sólo cuando, a partir del siglo v a. C., se produce el fenómeno de humanización de los ideales y de pérdida del sentimiento de lo sagrado, y cuando poco después, es transportado a Roma el arte griego, "por primera vez un arte de importancia reconoció que el sistema de semejanzas, de parecidos, podía ser el sistema del mundo; por primera vez, el parecido se transformó en *lo verdadero*".

"Nuestra época —había afirmado Malraux en *Arts* ya en 1951— comprende que el arte es una de las defensas fundamentales contra nuestro destino." Este destino es, claro está, la comprensión desolada y nihilista de que todo termina "en polvo, en humo, en nada" a la que los héroes de sus novelas —y de las de Camus— se enfrentan en una desesperación esperanzada de la que a veces consiguen arrancar un sentimiento intuitivo y confuso (véase el final de *La condition humaine*) de solidaridad. Pero el problema de la soledad y la comunión vuelve a plantearse, una y otra vez; las victorias humanas aparecen, una vez más, como ilusiones recurrentes, relativamente estables, pero, al fin y al cabo, ilusiones. Era preciso que lo que el poeta-novelista no había podido esclarecer en forma definitiva fuera confiado al arqueólogo-crítico de arte. Esta ha sido la labor de Malraux durante estos últimos años, tras el doloroso disiparse de sus ilusiones políticas.

A fin de que quede claramente delimitado el papel que desempeña en la obra de Malraux la crítica de arte —uno de cuyos capítulos es su estudio sobre Goya— es preciso empezar por clasificar y subdividir su obra total, aunque al hacerlo tengamos a veces que forzar un poco las cosas y olvidarnos de los matices. Pero no hay más remedio: todo intento de comprensión total, con perspectivas de lejanía, obliga a tales distorsiones: sólo desde lejos se ve el conjunto de una obra, y desde lejos no pueden apreciarse muchos detalles significativos y llenos de delicadas irisaciones, pero este es el precio que hay que pagar. Ahora bien: vista desde esta perspectiva, la obra de Malraux queda dividida en cuatro etapas: principios surrealistas, que constituyen una especie de aprendizaje literario y de puerta abierta al nihilismo, con *Lunes en papier* y *Royaume farfelu*; etapa seguida de otra, que de acuerdo con Frohock pudiéramos llamar el período de la "imaginación trágica", y que es todavía la mejor conocida y más rica del Malraux novelista: *La condition humaine* o *L'espoir* son quizá las creaciones más importantes de esta época; etapa de transición, con *Les noyers de l'Altenbourg*, en que la imaginación trágica, que desemboca finalmente en la desesperación, cede el lugar a una nueva duda, a un nuevo problema, esta vez concebido en los términos más generales posibles, y que gira alrededor no ya del destino del hombre, sino de su identidad y definición; y, finalmente, etapa "de reconstrucción", de afirmación positiva, basada en la crítica de arte, de la que la obra más representativa es todavía *Les voix du silence*.

"Un conflicto desesperado... nos prepara para el reinado metálico de lo Absurdo", escribe en *La tentation de l'Occident*, que señala el principio de la segunda etapa. "Europa, gran cementerio en que sólo duermen conquistadores muertos y cuya tristeza se hace más profunda adornándose con nombres ilustres, no dejas a mi alrededor más que un horizonte des-

*(Pasa a la página 11)*


## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
*Doctor Nabor Carrillo.*

Secretario General:
*Doctor Efrén C. del Pozo*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
*Jaime García Terrés.*

Coordinador:
*Henrique González Casanova.*

Jefe de Redacción:
*Juan Martín.*

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10° piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

| | |
|---|---|
| Precio del ejemplar: | $ 2.00 |
| Suscripción anual: | „ 20.00 |
| Extranjero: | Dls. 4.00 |



## PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.— (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

# EL GOYA DE MALRAUX

(*Viene de la página 2*)

nudo y el espejo que trae la desesperación, vieja maestra de la soledad... Imagen móvil de mí mismo, no siento por ti amor. Como una ancha herida mal cicatrizada, eres mi gloria muerta y mi sufrimiento vivo. Te lo he dado todo, y sin embargo no te amaré jamás." No es sólo Dios el que ha muerto, como anunciaba gravemente la voz de Nietzsche, sino hombre occidental el que, exhausto, sin deseo de seguir adelante, se ha tumbado al borde de su propio destino para dejarse morir de cobardía, de frivolidad y de falta de esperanza. Frente a esta visión amarga Malraux suscitará otra: la del hombre de acción en contacto con culturas ajenas a Europa, sobre todo con las culturas del Oriente. Este "antídoto" es, a la vez, lúcido espectador de la decadencia de Occidente. La exasperada postura de Malraux no es, por cierto, un caso aislado: la literatura francesa a partir de 1920-1924 está llena de "rebeldes sin causa", o, mejor dicho, de rebeldes que no ven en ninguna parte la forma de continuar la labor constructiva de la civilización occidental, pero que son incapaces de hacer que sus esfuerzos desemboquen en una nueva civilización. Como apunta Arland en un ensayo publicado en 1924 en la *Nouvelle Revue Française*, "jamás se habían sentido los franceses tan cerca de ciertos héroes de *Demonios* y de *Los hermanos Karamázov*". La literatura se había convertido en una profesión burguesa como tantas otras, llena de hombres desconcertados y fraudulentos; era "un camino que lleva a cualquier parte", como señalaba amargamente Breton. No era fácil superar la experiencia dadaísta y el final de la Gran Guerra. El hombre europeo, sumido en su propio yo como en un pozo sin fondo, se sentía incapaz de comunicación cordial, de simpatía, de solidaridad humana. Los análisis psicológicos de un Proust o de un Gide, preocupados todavía por el precepto dado por Barrès de que había que "sentir lo más profundamente posible y al mismo tiempo analizar lo más completamente posible", desembocaban en un polvillo de sensaciones, en un extraño tremedal que iba disolviendo a la vez las ilusiones subjetivas tales como el amor y el núcleo central de la voluntad. Frente a este atomismo sensual Malraux reacciona dotando a sus personajes de un ritmo vertiginoso que los proyecta hacia adelante y les impide toda reflexión demasiado prolongada, todo análisis que paralice la voluntad de acción. Sus hombres de acción analizarán intenciones y sensaciones, pero seguirán actuando. El ritmo nervioso, de película rápida, de *suspense*, enfrenta al hombre de acción con el absurdo, con sus propias limitaciones, y con las limitaciones del mundo contemporáneo en un trágico cuerpo a cuerpo. La existencia de lo absurdo no es motivo suficiente para que el hombre de acción quede paralizado; sí para que su actividad, reconcentrada en sí misma, aparezca como gratuita, y precisamente por eso quedemos deslumbrados, hipnotizados por ella. La evolución de Malraux en esta segunda etapa va de la descripción de una acción individual fundamentalmente egoísta y limitada, como en *Les conquérants* o en *La voie royale* a una actividad orientada —por lo menos en parte— por la actividad política y la conciencia de la solidaridad humana: final de *La condition humaine* y *L'Espoir*. Parece, pues, que tras la tensión y el atormentado agitarse de estas novelas se oculta una tentativa, quizá la más audaz y poderosa de la literatura francesa contemporánea, encaminada a fundar un nuevo estilo épico. No hay épica sin solidaridad; el héroe épico tiene que mantener su diálogo con los hombres y con los dioses, tiene que ser consciente de su misión de servir de puente entre unos y otros. *La condition humaine* nos presenta un manojo de vidas dispares arrojadas a la hoguera de la revolución china. El terrorista Tchen, incapaz de romper las barreras que lo separan de los demás y de sí mismo, acabará sacrificándose inútilmente: "capaz de victoria, pero no de vivir en la victoria, a qué podía apelar sino a la muerte". Ferral será víctima de su deseo de dominar, de imponer su voluntad incluso —o especialmente— en los momentos del éxtasis amoroso. El viejo Gisors quedará dominado por su lúcida apatía. Clappique será el *gracioso* de la obra, mitómano desarticulado y grotesco, bufón trágico reconstruyendo la mentira de su vida. Kyo, en cambio, hallará una paz serena frente a su propia ejecución: la solidaridad humana le devuelve el sentido de la vida.

—Fotomontaje Roger Parry
André Malraux

*Experiencias.* Aguafuerte de los caprichos

"En todas partes en que los hombres trabajan dominados por el sufrimiento, por lo absurdo, por la humillación, se pensaba en condenados como aquéllos, pensando en ellos como los creyentes rezan, y en la ciudad empezaban a amar a aquellos moribundos como si estuvieran ya muertos... De todo lo que aquella noche cubría sobre la tierra, aquel lugar de estertores era probablemente el más rico en amor viril... Moría, como cada uno de aquellos hombres acostados, por haber dado un sentido a su vida." La posibilidad de esta comunión humana ilumina las otras obras de este período, da a *Le temps du mépris* y a *L'espoir* el valor de documentos insustituibles para el estudio de la mentalidad liberal e izquierdista de los años anteriores a la segunda guerra mundial.

"Todos los hombres están locos. Pero ¿qué es un destino humano, sino una vida de esfuerzos por unir a estos locos con el universo?" Tras la segunda guerra, tras su ruptura con el comunismo, Malraux siente que el esfuerzo por basar el porvenir del hombre en la solidaridad viril de los héroes revolucionarios lo ha conducido a un angustioso vacío. Hay que empezar otra vez. Su desengaño político lo obliga a un *da capo* en que el papel esencial lo tendrá una visión de la historia a través de la expresión artística. La acción por sí misma conduce al nihilismo, como ha observado también Camus en *L'homme révolté*; la solidaridad revolucionaria resulta imposible cuando falta la fe en el partido que encarnaba los ideales revolucionarios. Malraux volverá a empezar. En las novelas de su segundo período, el héroe se enfrentaba a su presente por medio de la acción. En *Les noyers de l'Altenbourg* cambian las bases del problema: la acción es substituida por un análisis —análisis a veces lírico y extático— de la posición del hombre frente a la historia. La actividad vertiginosa cede el paso a un diálogo filosófico. Claro está que lo que este diálogo trata de precisar es también una aventura: la aventura de la historia del hombre en esta tierra. El antropólogo Möllberg penetra en la protohistoria, visita el continente africano en busca de una definición de la esencia de lo humano. Regresa con las manos vacías. Pero los que lo escuchan no van a aceptar sin resistencia esta nueva constatación de la presencia del caos. "El mayor misterio, para Walter Berger, no es que seamos arrojados al azar (sobre la tierra)... es que, en esta prisión, saquemos de nosotros mismos imágenes lo bastante poderosas para negar nuestra nada." El hombre es el único animal capaz a la vez de aceptar la presencia de lo absurdo, de la nada, y de rechazar esta presencia con obras que se apoyan en parte en ella pero que continuamente saltan, se disparan, se abalanzan en todas direcciones, empeñadas en negarla. Una nueva definición del hombre implicará examinar la conciencia que el hombre ha tenido de su propio destino, de su propia destrucción, a través de los siglos; implicará constatar que en todas partes el hombre ha decidido luchar contra las fuerzas negadoras: "también el hombre ha sacado al hombre del barro". Para Malraux —y esto es fundamental— el encontrarse en desarmonía con el ambiente que lo ha creado a uno es uno de los medios más poderosos para estimular la conciencia y la visión del hombre. El arte que le interesa es el arte creado por hombres descontentos con su destino. Es éste el único tipo de arte fecundo y comprensible para el hombre contemporáneo,

esencialmente descontento de su destino. El símbolo de esa ruptura fecunda entre el hombre y su medio es la sensación, mezcla de lucidez y extrañeza, que acompaña la comisión de un asesinato. Es como ver el mundo por primera vez, desde fuera, y con una sabiduría adquirida en otra parte. Todo es lo mismo, pero todo es, a la vez, irreparablemente diferente. Es éste el estado de ánimo de Kassner a su regreso a Praga, o de Berger tras su larga aventura por el Oriente. "Cuando Tchen asesina al hombre en el cuarto del hotel —apunta Frohock— descubre que hay dos mundos: el mundo de los hombres comunes y corrientes y el mundo de los asesinos, muy diferentes uno de otro, y que se ha condenado a sí mismo a vivir en el segundo... Esta actitud es idéntica a la de Kassner mientras camina por las calles de Praga. *Les Noyers* la identifica también con la del hombre que ha cometido un asesinato. Pues Berger acaba de leer el testimonio de un médico en el proceso de unos asesinos, en que los criminales mismos se expresan acerca de la psicología del asesinato: 'El individuo muerto no tiene importancia. Pero después ocurre algo que uno no se esperaba, las cosas más sencillas, las calles, por ejemplo, los perros...' Sin acabar la frase, Vincent Berger reconoce como propio el estado de conciencia hipertrofiada propio del asesino. 'La sangre derramada tenía el poder de destruir la omnipotente inconciencia que nos permite vivir.' " Esta "omnipotente inconciencia" es precisamente la de la experiencia cotidiana, trivial, burguesa. El asesinato, al separarnos radicalmente de ellas, nos abre horizontes nuevos. Pero no es siempre preciso pagar este precio para llegar a una visión más amplia del destino humano. El propio Berger se siente igual que un asesino, pero sin haber matado a nadie. Es, simplemente, que Malraux nos está dando una imagen descriptiva y poderosa de un estado de sensibilidad exasperada, de desorden en los valores, que no es valioso en sí pero que puede conducir a una experiencia cuasimística. El ver a los hombres "desde fuera", en efecto, coloca al espectador en una situación privilegiada; le ayuda a salirse del tiempo. El mismo fenómeno se produce cuando, tras un largo retiro, un pensador religioso vuelve a ponerse en contacto con los hombres. Y, finalmente, el viaje por la protohistoria proporciona a uno de los personajes de *Les noyers de l'Altenbourg* una ocasión parecida: tras el largo debate con el antropólogo, el personaje sale a dar un paseo por el parque, y contempla el bosque de nogales, se absorbe en la contemplación de los árboles, parece identificarse con ellos, beber en sus raíces el agua de los siglos, salirse del presente para incorporarse a una forma de vida vieja y tenaz. La revelación del final de la novela está indicada ligeramente, no, desde luego, explicada ni analizada; y la experiencia se halla basada en una serie de negaciones, no en la afirmación apasionada a que los místicos nos habían acostumbrado. Y es que la posición del personaje de Malraux es la que cabía esperar de un rebelde, hijo de otro aventurero rebelde. Hay que rechazar la civilización para sumergirse en el hombre eterno. Hay que rechazar la afirmación de una posible armonía entre lo humano y lo divino para llegar a una actitud nueva —mezcla de gesto altivo de conquistador, blasfemia y admiración— frente a lo sagrado. De todo ello nace una explosión de alegría. "Quizá la angustia será siempre más fuerte; quizá la alegría que fue concedida al único animal que sabe que no es eterno está envenenada desde su nacimiento. Pero esta mañana no soy más que nacimiento... Sé ahora lo que significan los mitos antiguos de los seres arrancados a los muertos. Apenas me acuerdo del terror; lo que llevo en mí es el descubrimiento de un secreto sencillo y sagrado. Así, quizá, miró Dios al primer hombre..." "Mediante el *hacer* —afirma Pierre de Boisdeffre— el hombre llega al *ser*, el hombre se hace historia; *la organización de la Apocalipsis* es también la justificación de la vida." La rebelión no desemboca necesariamente en el nihilismo. Al contrario: la conciencia de que existen el nihilismo y lo absurdo es el más poderoso acicate de la imaginación y la actividad humanas con que los hombres se les oponen.

El Greco. Martirio de San Mauricio (detalle)

El "retorno a la cultura" que señalan sus estudios sobre el arte se coloca, pues, bajo el doble signo de la rebelión y la aventura, y no tienen nada que ver con el academicismo. "La denuncia de la condición humana, en el arte [conduce a] la destrucción de las formas que la aceptan", escribe en *La psychologie de l'Art.* (I, 127). Al contrario: del "museo imaginario" creado por la sensibilidad contemporánea y por los progresos de la técnica reproductiva Malraux excluirá a los "prudentes", a los "reconciliados": todo el arte helenístico y romano, el eclecticismo italiano, la escuela de Bolonia, los discípulos ingleses de Van Dyke, y los académicos del siglo pasado: todos ellos "han perdido su virtud". Y "quizá" Rafael quedará excluido por la misma razón. Hasta aquí, sin embargo, cualquier director de museo inteligente y sensible le daría la razón. Malraux da un paso más al excluir a los grandes artistas griegos porque estaban tan plenamente de acuerdo con el mundo que conocían, y a los pintores de "un mundo reconciliado con Dios" de la escuela barroca precisamente por *reconciliados*. Los artistas que considera "nuestros" son los que estaban "en desacuerdo", los "no reconciliados" o "que ponían en duda a su mundo". Claro está que la exclusión de ciertos artistas y ciertas escuelas, incluso la exclusión de Rafael, del museo imaginario de Malraux se justifica más plenamente que la inclusión de otros artistas en su lista de influencias decisivas sobre la cultura y el arte contemporáneos. Cierto que los *desadaptados* y los primitivos como el *douanier* Rousseau (a pesar de que su primitivismo sea con frecuencia consciente, deliberado y refinado) merecen lugar importante. Cierto que también hay que tomar en cuenta al arte asirio, la pintura china y el arte de las estepas. Incluso la exaltación del poético Uccello, "cuya inmovilidad de ballet ritual parece colocar al servicio del color un símbolo solemne" (*Les voix du silence*, p. 90) y la de Chardin, tierno pintor de lo cotidiano en desacuerdo con una sociedad elegante y sensual, son explicables y defendibles. Pero ¿hay desacuerdo entre Vermeer y su sociedad? Y si lo hay, ¿en qué consiste? Daumier es un rebelde, y el Greco un visionario. Mas la teatralidad de un Georges de Latour (otro supuesto precursor), su barroca luz de bambalinas, no se parece en nada a la teatralidad explícita —y por lo tanto destruida— y a la misma luz —pero con un color bien diferente— de los lienzos de Degas con temas de *ballet*. Es preciso reconocer que Malraux no es siempre consecuente con sus propios principios.

Pero lo importante es que a través de la acumulación de detalles y las descripciones poéticas aparecen por lo menos tres ideas centrales. La primera es la descripción del proceso creador. La segunda, un hegelianismo latente e implícito. La tercera, una refutación de la idea spengleriana de las "culturas cerradas" (y con ello quedan rechazados los argumentos pesimistas del antropólogo de *Les noyers de l'Altenbourg*).

El proceso creador empieza cuando un artista se entusiasma no al observar el mundo que lo rodea sino la obra de otro artista, con frecuencia de la generación anterior, que le servirá de guía en los primeros años, pero del que acabará separándose y rechazándolo para buscar su propia manera. El arte es, pues, aprendizaje y conquista. El artista consigue su originalidad, "empieza a hablar con voz propia", cuando "se arranca" (verbo favorito de Malraux) del arte que ha conocido y admirado en su juventud. La creación es una lucha entre una forma imitada y la forma que en potencia se halla ya en el artista. El mundo exterior no aparece en forma distinta a diversos artistas; el artista ve lo que quiere ver, lo que necesita ver, y en la forma en que su estilo le exige que lo vea. Lo que señala al verdadero artista es su deseo de romper a toda costa —incluso cuando este deseo no es visto claramente, no es sino una inquietud inexpresable— con el estilo en que se ha formado. Tras todo gran artista hay, pues, un rebelde, un inconforme. Excepto en raros momentos históricos en que los hombres han aceptado su destino, el proceso creador ha reflejado la determinación del "único animal que sabe que ha de morir" (¿y no es ésta acaso la esencia de lo humano que Möllberg había buscado en vano en *Les noyers de l'Altenbourg*?) de recrear el mundo en una forma aceptable para los hombres, de imponer al caos un orden humano. El arte, en tales casos, es una negativa a aceptar el mundo tal como lo encuentra el artista.

El hegelianismo de Malraux está latente en su concepción del desarrollo de la expresión artística. Para Hegel la historia del mundo es obra del espíritu absoluto en acción, del *Logos* que, tras enajenarse en la naturaleza, se reorganiza

y reintegra gracias a la historia. Para Malraux, el espíritu humano, tras enajenarse y romper el equilibrio en su rebelión, en su rechazar lo que constituye el mundo y el modo de expresión artística que se le ha dado, encuentra motivos para negar su mortalidad en la conquista de un estilo nuevo, basado en el anterior pero que lo supera mediante una actividad que parece casi dialéctica.

Finalmente, su concepto de la historia del arte rechaza la idea spengleriana de los ciclos culturales "cerrados". Lejos de hallarse preso de la historia, el artista la rechaza y supera cuando lo necesita, alarga la mano hacia el pasado para anexionarse los hallazgos de los primitivos o da un salto hacia el Oriente y se inspira en los grabadores japoneses. El artista se niega a aceptar —victoriosamente— la condición humana: en su lucha contra el destino no permite que su cultura lo limite y se apodera donde sea de las armas necesarias para luchar contra el caos. Cabe preguntarse ahora cuáles son las diferencias esencia'es entre esta postura y la de la escuela del "Arte por el arte", representada —en favor a la brevedad y al carácter tan conocido de la cita— por los versos de Gautier en su *L'Art*:

*Tout passe. —L'art robuste*
*Seul a l'éternité:*
*Le buste*
*Survit à la cité.*

La probable respuesta será que, por una parte, a Malraux no le interesa la eternidad, sino el "eterno presente" en que cada obra de arte es concebida, y el impulso artístico está basado para él no solamente en un deseo de eternizarse, sino —sobre todo— en un afán ineludible de defenderse frente al caos y a la muerte. Todo hombre es mortal; el artista es hombre, luego es mortal. El "Arte por el arte", al colocar al artista en un lugar privilegiado, aparte, no le permitía participar del angustiador destino de los demás hombres. Ello es cierto incluso, posiblemente, para Proust, heredero en parte de esta tendencia a través de su admiración por Ruskin, para quien lo único que sobrevivía era la obra de arte. El arte moderno, por ejemplo, afirma Malraux, es un arte agnóstico: no ve nada tras el caos o más allá de él, no vislumbra ningún orden preestablecido, y, en este sentido, no admite nada eterno. Nada, excepto la eterna negativa frente al desorden final, que el arte ha combatido y seguirá combatiendo. "El azar rompe y el tiempo transforma, pero nosotros elegimos."

Y ¿qué es lo que ha elegido el arte de nuestro tiempo? O, mejor dicho: ¿qué es lo que ha elegido nuestro tiempo en materia de arte? Según lo expresa Luis Juan Guerrero, que sigue de cerca en este punto el pensamiento de Malraux, "antes la obra *estaba escondida en la profunda presencia de los dioses*. Hoy, en cambio, *está presente y es visible por la ausencia y oscuridad de lo divino*. Antes la obra era transparente o por lo menos translúcida. Hoy ha adquirido un cuerpo propio y una opacidad peculiar: ya no deja ver a los dioses, sino que se muestra como tal, se exhibe como obra". (*Revelación y acogimiento de la obra de arte*, p. 39.) Primero el arte ordenaba sus estructuras para someterlas a un destino sagrado; luego, en las épocas "humanistas" de la decadencia griega y del postrenacimiento, para someterlas a las formas ideales de belleza del clasicismo moderno, que la naciente estética ayudaba a definir desde el siglo XVIII; hoy el arte ordena sus estructuras para someterlas al estilo que se crea a sí mismo, autónomo, independiente, visible ya en sus manifestaciones como cosa humana, creación humana con que el hombre acepta y define su destino y al mismo tiempo se esfuerza en luchar contra él. Y Goya, en el umbral del arte moderno, del arte que se sabe agnóstico y autónomo, del arte que ha perdido contacto con lo divino, llega al final de una larga etapa de creación artística durante la cual la estética se ha esforzado por imponer formas ideales en gran parte eclécticas, en que la armonía y la sensualidad se han puesto al servicio de una sociedad elegante segura de sí misma y proclaman el triunfo de las apariencias y de lo agradable. Goya acabará con todo ello, aun cuando su mensaje no sea inmediatamente visible. Acabará, en primer lugar, con la sumisión ciega a la forma exterior, sensual y razonable. "Europa admitía entonces como algo evidente que dar la ilusión de la realidad de las cosas representadas era uno de los medios privilegiados del arte. Ahora bien: si el arte hasta entonces había tratado de hacerse dueño de cierto número de apariencias, se había definido siempre por una diferencia de naturaleza frente al mundo de las apariencias; la búsqueda de la cualidad que todo arte entraña lo lleva más bien a estilizar las formas que a someterse a ellas... Por ello no se reivindica la imitación de la realidad, sino la ilusión de un mundo idealizado. Este arte tan cuidadoso de sus medios de acción... que daba tanta importancia a 'hacer girar' sus figuras, no fue en absoluto un arte realista; quería ser la expresión más convincente de una ficción, lo imaginario armonioso." (*Le musée imaginaire*, pág. 87.) Mundo idealizado, concreto y realista tan sólo para ser sensual, mundo de Arcadia y utopía amorosa, de barcas que van a Citeres y de fiestas galantes: lo sagrado ha sido ya escamoteado, substituido por una ficción neoplatonizante y teatral: "En un mundo imaginario que no tardó en convetrirse en el mundo de las preferencias del hombre, la razón tenía que apelar bien pronto al placer y a la voluptuosidad." (*Ibid.*, p. 100.) El Renacimiento desemboca en un bosquecillo poblado de estatuas de mármol y de arlequienes que tocan el laúd. No sin conseguir en su marcha numerosas victorias: "la callejuela de Vermeer y el ramo de Chardin comienzan a mostrar un mundo donde el hombre es menos hormiga que en el real." (*Ibid.*, p. 51.)

Dada esta situación sólo cabía esperar que el cambio radical viniera de aquel pintor que hubiera cortado los lazos que lo unían a lo social. Y esto es precisamente lo que ocurre con Goya. No es que deje de pertenecer a su sociedad y a su tiempo, lo cual sería, tomado al pie de la letra, cosa imposible. Pero es que lo ve todo desde fuera, como espectador. Y, sobre todo, como espectador que no aspira a triunfar, a agradar, sino a monologar:

Goya. Gran disparate

"para que su genio pudiera hacerse aparente era necesario que se atreviera a *abandonar la voluntad de ser agradable*. Cortado de todos por su sordera, descubrió la vulnerabilidad del espectador, comprendió que al pintor le basta con luchar consigo mismo para ser, pronto o tarde, el conquistador de todo". (*Saturne*, p. 25)

La soledad, el aislamiento en el ámbito del silencio, encierran a Goya en la esfera de los sueños cuando el pintor había llegado ya a un grado de "integración social" poco común. No olvidemos que este solitario era, por lo menos oficialmente, un cortesano, un hombre socialmente conocido y admirado, amigo de escritores, de políticos, respetado por los reyes. Y, sobre todo, que era un racionalista, un partidario del iluminismo dieciochesco que inspiraba a sus amigos liberales —afrancesados poco después, y a pocos pasos, algunos de ellos, del romanticismo—. Ortega, en su estudio sobre Goya, insiste especialmente en este aspecto de la personalidad goyesca. Y es que, sin duda, merece ser destacado, pero, sobre todo, como arranque de un problema, el más hondo, quizá, de todos los relacionados con Goya: ¿cómo es posible que un racionalista, que un hombre que cree en las "luces", en el sentido común, en la perfectibilidad humana, en la educación como medio de asegurar la felicidad de los pueblos, se pase la mitad de su vida dibujando brujas, monstruos y fantasmas? ¿Cómo es posible pasar de la fe en el progreso al aquelarre y el macho cabrío de la Quinta del Sordo?

Porque no cabe dudar de que Goya conocía y compartía —hasta cierto punto— las ideas avanzadas de sus amigos escritores y políticos. Abrimos, por ejemplo —casi al azar— el libro de Sarrailh sobre *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo* XVIII: "Hasta el dibujo puede contribuir, a su modo, a esta tarea de unir a los hombres. ¿Acaso no es un lenguaje que todos entienden? 'Sus signos hablan con todos los pueblos y a todos los hombres, y expresan las producciones de todos los climas y todos los tiempos. Cultivarle, pues, y los rasgos de vuestra mano presentarán un día, así a los ojos del malabar y el samoyedo como al sabio inglés y al industrioso chino, las producciones de este suelo.' (Jovellanos.) Pero, más que el dibujo o la geografía, las lenguas vivas pueden servir para fundar la concordia humana. Ya veremos más adelante la importancia pedagógica que en este siglo se concede a tales disciplinas. Bástenos aquí señalar que Jovellanos es plenamente consciente del obstáculo terrible que constituye la multiplicidad de las lenguas para la unión de los hombres, 'para la recíproca comunicación de sus bienes y sus luces'. Sabe que su estudio en 'el único medio de franquear la barrera' que divide a los pueblos, esperando —'dulce y piadosa ilusión'— el día en que pueda establecerse una lengua universal, tal como la desea Condorcet, de quien Jovellanos es fiel lector." (II, 1.) También Goya piensa en el lenguaje común: es el "Ydioma universal, dibujado y grabado por F. de Goya" de los *Caprichos*. Y el artista que trasciende los estilos de su tiempo, que niega la experiencia cotidiana y se lanza a volar por la noche tenebrosa de prerromanticismo es capaz de anunciar la publicación de los *Caprichos* con una gacetilla escrita "desde dentro" de la sociedad trivial y razonable que sus amigos quieren reformar: "Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan

Goya. Otra en la misma noche

son ideales, no sería temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes. Considerando que el autor no ha seguido los exemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la Naturaleza, y si el imitarla es tan difícil, como admirable, cuando se logra; no dexará de merecer alguna estimación el que, apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana obscurecida y confusa por la falta de ilustración avalorada con el desenfreno de las pasiones." Es casi pedirle al público perdón por introducirle en el mundo de lo maravilloso.

Otro ejemplo de la sensitividad de Goya en cuanto a problemas dieciochescos y lucha contra lo tradicional nos lo da el estudio, inteligente y preciso, de Edith Helman en la revista *Goya* (número 9) sobre los *Chinchillas*. Esos extraños personajes con candados en las orejas, envueltos en sus pergaminos como en una coraza, salen directamente (tras sufrir, claro está, una transformación plástica y poética) de la crítica social de una obra de Cañizares. Y todo esto no significa que Malraux no se dé cuenta de este aspecto de la personalidad de Goya. Señala, por ejemplo, la aparición fugitiva de ciertas figuras de la Justicia: "Divina razón —no deges ninguno". Con un látigo en la mano, rodeada de cuervos (¿intolerancia? ¿reacción?). Los ahuyenta. Pero habrán de volver, más numerosos que antes. Lo único que cabe reprocharle a Malraux es que su ignorancia de la cultura española le lleva a veces a errores de detalle (Osuna escrito con ñ, por ejemplo; ciertas alusiones disparatadas a los Autos Sacramentales en el siglo XVIII y a un Jovellanos "colaboracionista"). Pero son menudencias. No ve, por otra parte, el lazo profundo que une a Goya con ciertos aspectos del mejor Quevedo, o (hacia el futuro) del mejor Valle-Inclán, retorcido y esperpéntico.

La estructura del *Saturne* de Malraux es a la vez histórica y poética. Examina el desarrollo del estilo —o los estilos— de Goya, su creciente exasperación, sus relaciones con otros artistas de su tiempo que intentaban igualmente dar rienda suelta a su imaginación —Magnasco, una generación antes; Fuseli, prácticamente contemporáneo; los caricaturistas del siglo XVIII—. Pero por debajo de la trama normal de un libro de historia del arte surge, una y otra vez, la voz del poeta: el libro es mucho más que un ensayo de historia del arte. Es (aunque el autor lo niegue) un capítulo, un fragmento, extraordinariamente desarrollado, de su visión general del arte de todos los tiempos tal como queda expuesta en la *Psychologie de l'Art* y en las *Voix du Silence*. Por primera vez queda Goya plenamente situado en un ámbito más vasto que el de su siglo y su sociedad; por primera vez queda incorporado a la historia del arte, y, más allá de ésta, a la historia misma. Esto es posible sólo porque Malraux ve a Goya en detalle, sí, pero al mismo tiempo desde muy lejos: la perspectiva global que es la suya, y que los especialistas y eruditos no pueden conseguir, le permite situar a Goya, y, al hacerlo, darle toda su importancia. La radical ruptura del pintor español con su sociedad cortesana y afrancesada, con varios siglos de italianismo (que España no había aceptado sino a regañadientes), con el espíritu de conciliación, armonía y seguridad que parecía, hasta hace poco, el gran descubrimiento de los siglos modernos, resalta como hecho heroico, casi imposible. Y es que la "reconciliación" entre hombre y Dios, efectuada en el Renacimiento italiano, y extendida poco después por toda Europa, reconciliación destructora del único estilo sagrado que Europa había conocido, el de la Edad Media, pero irremediable desde el momento en que un Nicolás de Cusa, por ejemplo, proclamaba que Jesucristo era el hombre hecho perfecto, había echado por todas partes raíces muy hondas y duraderas. "Desde el siglo XVI, la idea del hombre formulada en Italia había sido puesta en duda tan sólo por gentes al margen de la sociedad; esto se aplica incluso a una Santa Teresa de Avila. Y la civilización europea no le había opuesto ninguna otra idea del hombre; el concepto de calidad en la representación, y después incluso en la pintura, se había basado en una sola idea fundamental, la de la Reconciliación entre hombre y Dios. La imitación de Caravaggio por Ribera no había hecho sino cubrir lo español, a través de Nápoles, con una forma más dura de italianismo." Incluso Velázquez había aceptado el espíritu de lo italiano, su poetización, su tendencia a lo mayestático, lo espectacular. "El Siglo de oro, como el Siglo de Luis XIV, aceptaba el mundo; lo mismo hacía Venecia. Goya lo rechazó, e intentó dar a su rechazo la misma fuerza y brillantez que el Occidente había logrado al aceptarlo." Sobre esto habría quizá, por otra parte, mucho que decir, y sobre todo desde el punto de vista literario; pero el propio Malraux se corrige y completa en otro pasaje: "el barroco español —afirma—, el barroco de un país en que el hombre no se había 'reconciliado' con Dios y el infierno no había dejado de existir, conservaba en la escultura tantos planos góticos..." "No puede haber duda de que los artistas españoles soportaban con impaciencia la influencia ejercida por el arte italiano. Habían aceptado los éxtasis barrocos en que confluían la sensualidad y la espiritualidad; pero en Italia confluían en la sensualidad mientras que España había querido siempre unir ambas corrientes en Dios. Imaginemos a Santa Teresa frente a su estatua esculpida por Bernini... Era una extraña unión: por una parte Italia, que había convertido el desnudo en el símbolo mismo del arte; por otra, España, donde era castigado con un año de prisión, destierro y confiscación de bienes, y donde el único

desnudo que se nos ha conservado fue pintado —por el más grande pintor de su tiempo, Velázquez— casi en secreto, gracias al favor del rey. Si Italia se había esforzado durante siglos en armonizar al hombre consigo mismo, la meta de España había sido la disonancia interior. Al 'Cristo, hombre hecho perfecto' de Nicolás de Cusa todas las voces profundas de España replicaban que el único valor del hombre residía en lo que le debía a Cristo. Sin duda Goya no continuó el camino que señalaban aquellos índices tendidos hacia la divinidad; pero para él, como para la Edad Media, el hombre tenía poco valor excepto en la medida en que expresaba aquello que lo sobrepasaba." Palabras reveladoras, a la vez profundas e inquietantes, certeras e incompletas. Nos parece imposible resolver la riqueza del Siglo de Oro en una fórmula unitaria. Garcilaso y Góngora aceptan el mundo, con su belleza y su sensualidad; Cervantes se niega a permitir la constante introducción de valores absolutos, divinos, frente a los valores humanos; no le gusta esta "mezcla", y lo barroco en su estilo lo dará más bien la galería de espejos del perspectivismo y el relativismo que la espiral luminosa y ascendente de un Bernini o de la "noche oscura" súbitamente iluminada por arriba. En la picaresca sí se da esta aceptación de valores morales más o menos trascendentes, de origen con frecuencia ascético (pensemos en el *Guzmán de Alfarache* y sus sermones). Pero la picaresca es un género todavía mal estudiado, que empezamos, sin embargo, a conocer mejor, en parte gracias a los interesantes estudios de Stephen Gilman. Con frecuencia implica un rechazo de la armonía renacentista italianizante (aunque no en el *Lazarillo* ni en la picaresca cervantina), una delectación en lo abyecto, en lo distorsionado, en lo monstruoso, seguida de una breve moraleja (pero también las *Liaisons Dangereuses*, de Laclos, con su maquiavelismo racionalista-sensual, su sadismo latente o abierto, terminan en una moraleja que ningún crítico de hoy toma en serio).

Para Malraux el estilo "reconciliado" acaba por suprimir lo sagrado. Entonces cabe, como hace Goya, volver a lo sagrado por un camino indirecto; buscar lo que pudiéramos llamar "sagrado negativo", las potencias subterráneas, nocturnas, diabólicas; lo infrahumano; lo que está fuera del tiempo histórico por ser el tiempo mismo. "Goya descubrió que si el estilo italiano puede convertir a los hombres en figuras divinales, es el arte en sí el que convierte al artista en rival de los dioses. Tanto da que embellezca su asunto o no, que sea el arte de Velázquez o el de Rembrandt; importa poco que el artista trate de poseer los cielos o la noche, con tal que ambos tengan la profundidad suficiente. Goya no avanzaba a tientas hacia Dios, sino hacia un poder más viejo y más allá de la salvación, el eterno Saturno." Y es que era ésta, quizá, la única puerta de escape. La racionalización de la emoción religiosa, al perder el espíritu combativo, había cortado el contacto entre el arte y el mundo subterráneo. "Voltaire creía haber refutado a Pascal, pero no hizo sino refutar a los que estaban 'utilizando' a Pascal, y olvidó que las raíces de aquel árbol seco se hallaban indestructiblemente enterradas en lo profundo de la tierra. La eterna cuestión: '¿Cuál es el sentido de la vida *puesto que* el hombre es mortal?' había sido contestada durante siglos únicamente en términos cristianos. El racionalismo agnóstico de la época la pasaba por alto o creía haberla acallado; consideraba la *Biblia* meramente como historia sospechosa y dudosa, o trataba, con Rousseau, de convertir el amor en un medio de imponer la justicia, olvidando que el amor predicado en la Montaña no pertenecía al corazón sino al alma, no era sentimental sino metafísico, y que si se había extendido por Europa, no era porque tratara de reconciliar a los hombres sino más bien porque trataba de arrancarlos a un mundo ahito de muerte. Contra la muerte metafísica, empezando por su manifestación perentoria, la crueldad, iba dirigida la respuesta de Goya. Su sordera no le impedía escuchar la voz que no se acalla jamás. Sabía que esta voz no acepta respuesta alguna, pero también que existe entre ella y el arte el mismo diálogo, majestuoso y desesperado, que entre ella y el amor." La obra de Goya iba a cambiar radicalmente el espíritu europeo. Claro está que

Picasso. La gran bailarina de Aviñón

un hombre solo, por genial que sea, difícilmente podrá cambiar la historia en forma tan decisiva. Pero tras Goya estaba España. "Cuando Goya nació, el espíritu europeo había sido considerado como un sistema jerárquico; cuando murió, tal espíritu apenas si tenía sentido alguno. Con el Renacimiento el arte se había ido separando de lo que expresaba. Había pasado del servicio de la religión al de la civilización, y de una imagen ornada que el hombre había hecho de sí mismo. En el conjunto coherente de ideas comunes aceptadas, de origen italo-francés, que había conquistado Europa, la 'ilustración' de los filósofos no chocaba en modo alguno con la de los jesuitas que les dieran las primeras lecciones. Los revolucionarios franceses se entusiasmaban con David. Todo el arte de la época era una jerarquía... Jerarquía que Goya rechazó o ignoró. Se ha afirmado que España estaba obsesionada por la jerarquía; pero la etiqueta de la Corte, como un ceremonial bizantino, pertenecía a la esfera de la religión. España era considerada en aquella época, con justicia, como enemiga del refinamiento; el error consistía en juzgarla bárbara, y de vez en cuando se encargó de probarle al mundo su error." Orden y lógica habían destruido el misterio; España, a través de Goya, lo revive. "En un siglo que daba la palma a lo consciente —y a la lógica, hasta llegar al pie de la guillotina— Goya introdujo lo inconsciente. Los parlanchines personajes de Sade llevan en el rostro la palidez del calabozo, mientras que las figuras de Goya traen consigo la noche fantasmal, pero los dos tienen el mismo adversario: la 'ilustración' que Sade y Goya creían admirar." Terror y magia oponen al racionalismo una confusa presencia a la vez sobrehumana e infrahumana, una profundidad vertical hacia arriba y hacia abajo, en que lo demoníaco y lo fantasmal forman una sola masa horrible, un solo monstruo de mil cabezas. No hay solución clara a los problemas que plantean el misterio y el terror, porque lo importante es que no la haya; no satisfacerse demasiado pronto, no tranquilizarse ni adormecerse. Goya era un profeta —afirma Malraux— *pero no sabía bien de qué*. Es decir: su arte estaba a medio camino entre el profeta y el médium. Pero lo que no podía Goya ver claramente se nos aparece hoy con luz cegadora: Goya era el profeta de un mundo contemporáneo que desconfía de toda reconciliación con la divinidad, en que el eterno diálogo con lo sagrado se ha convertido —a partir de Dostoiewsky, y, sobre todo, de Kafka— en un intercambio de preguntas, maldiciones y blasfemias. Los hombres del Renacimiento creían en lo sagrado y unían a él el hombre mediante un sistema de jerarquías, de valores; el siglo XVIII creía sobre todo en ese sistema de jerarquías; hoy volvemos los ojos a lo sagrado pero vemos en él un caos, o una presencia esencialmente irreductible a los valores humanos, irreductible y activamente hostil. Hay, pues, entre el hombre y lo sagrado, un *malentendido* radical pero sigue el diálogo. Y sigue en el estilo que le dio Goya a fines del siglo XVIII y principios del XIX. En este sentido puede decir Malraux en su introducción que el genio de Goya consiste en "haber descubierto un estilo que es comparable a los grandes estilos religiosos". Pero es quizá la primera vez que el contacto con lo sagrado ha traído consigo no la esperanza —o por lo menos la vaga seguridad de formar parte de un todo indestructible— sino el terror y una nueva clase de soledad. Una soledad activa, dinámica, alucinada. Soledad en el diálogo, porque el diálogo es ahora desolado, desorientador: es como un viejo chiste en que hablan dos sordos. Ni la sexualidad misma conseguirá sacar de su soledad al hombre de los *Caprichos*. "En la esfera sexual la sátira había tratado hasta entonces de la lujuria, es decir, del exceso; Goya ataca el sexo mismo, 'lo absurdo que es ser un hombre.' " Del humorismo sombrío de Goya al "humor negro" del surrealismo no hay más que un paso. O mejor dicho: son los dos una misma mueca, mezcla de desafío y desesperación.

Para comprender plenamente la modernidad de Goya hay que volver los ojos a todo un sector de la literatura contemporánea que se mueve entre dos polos: por una parte, la búsqueda de un elemento sagrado primitivo que tiene mucho que ver con el cristianismo pero más aún con un mundo mágico, nocturno, derivado de Hölderlin, de Novalis, y de los presocráticos; por otra, con un esfuerzo por desenmascarar al hombre satisfecho y reconciliado que es hoy el heredero ligeramente degenerado

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 perezcamos 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 oir 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 incomprensible, 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 nausée,* en tantos otros— un lenguaje extraño, casi incomprensible. 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, signifyng nothing",* sino que han seguido el diálogo con ella.

## PALABRAS...

CON ESTAS PALABRAS quiero arrepentirme y desdecirme, 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 cuestas, 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 heredad acorralada... vuestros son el salmo y la canción.

México, junio 1958 LEON FELIPE