

Por CARLOS MARTINEZ MORENO

# Los Ojos que uno Puede Cerrar

**L'ESPOIR** (1957) es realmente la última novela de Malraux. La aventura asiática o europea que él ha salido siempre a a encontrar —y acerca de la que ha escrito antes del desenlace de los hechos, antes de que sobre la noche del destino caiga la bendición de la aurora, para decirlo con una frase que él repetía— viene a buscarlo a Francia. André Malraux, voluntario, prisionero, evadido, resistente, para ser el Coronel Berger. Y otra vez antes de que el episodio se haya cerrado, Les Editions du Haut Pays publican en Suiza (1943) *Les Noyers de l'Altenburg*.

Este libro, que tantos mencionan y que aparentemente tan pocos han leído, ¿es estrictamente una novela? No ha llegado hasta nosotros en su integridad, y si con un mandato de irrepetición; *Les Noyers* no será reimpreso y su autor no dejará traducirlo. Como en la profecía de aquellas cartas de los prisioneros, que ve revolotear al viento en la tardécita en el campo de Chartres, el desencuentro y la persecución mutilan su libro. Malraux no lo reescribirá ni habrá de continuarlo. Y esas casi trescientas páginas henchidas y cenitales marcarán el extrañamiento —al menos temporal, pero ya hoy demasiado largo— del autor al mundo de la novela.

Como dos paréntesis de contemporaneidad, los fragmentos del Camp de Chartres, situados en 1940, encierran y aíslan una meditación apenas novelada sobre el destino del hombre, que ocupa el centro de la obra. El padre del narrador ha sido un diplomático alemán, un consejero de Enver Pachá, un aventurero obstinado en comprender un mundo exótico y acaso fantasmal (un viaje a Afganistán y una incomprensible tunda de golpes anónimos lo convencen de que eso que busca, el Turanismo, no existe); replegado a su patria alsaciana, en los umbrales de la guerra del 14, se reinserta en su mundo y su época a punto para verlos estallar. Su padre se ha suicidado a muy pocos días de que él haya llegado; su tío lo invita a participar en un coloquio memorable, donde se debate —siempre haciendo partir una idea de otras, nunca de los hechos— el destino del hombre, su condición, ese misterio de la vida que no sería menor si el hombre fuera inmortal.

Sería excesivo atribuir a Malraux (y él recusa esa posibilidad en una nota marginal a Picon), asumir como un diálogo entre los lóbulos de su cerebro —a la manera del que veía en Dostoiévski— todas las ideas del libro. Se discute en la biblioteca de altas ringleras, cuyas ventanas filtran una luz impalpable o amortiguan el rígido caer de la lluvia, si el hombre es lo que oculta o lo que hace, si conocer a ese hombre es estar seguro de no poder ser sorprendido por sus actos, si la psicología es una novedad de Occidente que el mundo oriental desconoce, si el Cristianismo ha consumado el golpe de Estado de instalar la fatalidad en el individuo, si lo que importa es descubrir la grieta que separa al hombre de la vida universal, si el hombre es algo más que un montón de secretos, si el arte es la lucha que mantenemos contra nuestro destino y si por medio del arte, en lo que tiene de esencial, el hombre humaniza el mundo en que vive, como si espiritualmente lo colonizara.

El diálogo del *Altenburg* es infinito en sus virtualidades, aunque quepa en menos de cien páginas, que tengo por las mejores que haya escrito Malraux. "Un intelectual no es solamente alguien a quien los libros son necesarios —dice allí— sino todo hombre a quien una idea, por elemental que sea, compromete y ordena la vida".

El novelista, que nunca ha sido excesivo, ni siquiera abundante en la encarnación física de sus personajes, el creador que no cree en la especificidad de la novela, el crítico que dirá un día que, en cuanto se reduce a aplicar medios novelescos, Margaret Mitchell no es inferior a Dostoiévsky y aun es superior a Constant, apenas dará alguna tenue vislumbre anecdótica de la presencia de lo imaginativo novelesco en *Les Noyers*. Y los mejores personajes del libro son tal vez más los evocados que los presentes: más el Nietzsche demencial que canta sus poemas angélicos y desconocidos en el vagón de tercera que atraviesa la oscuridad del San Gotardo, o el abuelo que reza durante años al costado del templo y se suicida afirmando que en caso de vivir otra vida preferiría de nuevo ser quien ha sido y no otro, que el Vincent Berger cuya agonía resplandeciente se narra hacia el final o los tanquistas que irrumpen en la paz intransgredible del campo francés. Desde el día en que ese libro destinado a interrogarse sobre el hombre aparece, con una tácita desconfianza por los novelistas, que no resuelven el enigma del individuo sino que lo suprimen, Malraux no volverá a escribir una novela. El demonio del Absoluto lo obsede, pero él empieza a encarnar esa encuesta central en vicisitudes ya ofrecidas por la vida real, y sobre todo en trances de indagación metafísica y moral: T. E. Lawrence será su personaje insustituible, y acaso el depositario de muchas de sus transferencias afectivas e intelectuales. El tanteo a lo largo de varios personajes "unidos a su creador por los lazos de una complicidad particular" (G. Picon) termina por centrar la busca en sí mismo.

Y entonces quienes durante años fieles, que



vienen desde la adolescencia, nos habíamos acostumbraado a esperar al Malraux novelista, hemos sido insensiblemente llevados a trasladar el foco de la cuestión y el tema de la controversia, para situarlos en el Malraux crítico de arte, en el Malraux amigo y colaborador del general De Gaulle (como Vincent Berger del Enver Pachá, anota Picon), en ese nostálgico de alguna religiosidad en que ha venido a convertirse el antiguo compañero de ruta.

¿No será posible, sin embargo, despedir con alguna palabra de furtiva emoción (el hombre es torpe para la ternura, dice en *Le Temps du Mépris* y lo muestra en las recomendaciones por el sembrado o por la vaca con que los prisioneros de Chartres expresan en sus cartas el amor a sus mujeres y a sus hijos), no será lícito saludar hoy con alguna palabra de emprendedora memoria al gran novelista?

El gran novelista que nunca se propuso serio, habría que añadir; el gran contemporáneo que se expresó provisionalmente en la novela, sería —a la vista de su evolución— más cierto y objetivamente más justo decir hoy. Porque Malraux, que atribuye a la novela la posibilidad de ser una expresión privilegiada de lo trágico del hombre y no una elucidación del individuo, que descrece de ella en cuanto tiende a crear la ilusión de la autonomía de los personajes, que piensa que ella no puede usurpar una estatura que no esté en su creador, no tiene nada del novelista profesional ni del gran experimentador literario.

"Comprende más de lo que representa —proclaman sus críticos—, la universalidad de comprensión de su inteligencia va más allá de las posibilidades de su expresión artística". En todo caso, su sobreconciencia artística (y no confinadamente literaria) de los problemas, las crisis y las angustias del hombre, y también su desinterés por lo formal (creación de un orbe idiomático, deleite de la pesquisa psicológica per se) le han alejado de ese mundo de mandarines en cuyas manos corre tanto riesgo el destino de la novela del siglo XX.

Mientras escribe *Les Noyers*, sus preocupaciones —prodigiosamente compatibles con una entrega heroica y lúcida a la acción— van hacia *Les Voix du Silence*, que aparecerá, recogiendo formas anteriores, fechada entre los años 1935 y 1951. Muchas de las frases, de las ideas, de las adivi-

naciones del coloquio del *Altenburg*, vuelven a aparecer —muy a menudo con las mismas palabras— en *Les Voix du Silence*.

En *La Voie Royale* (1930), Malraux escribe, por cuenta de las sensaciones y aislamientos de un personaje, a la misma salida del amplexo: "A pesar de la contracción de las comisuras de los labios, ese cuerpo enloquecido de sí mismo se alejaba de él sin esperanza; jamás, jamás conocería las sensaciones de esa mujer, jamás encontraría en este frenesí que lo sacudía otra cosa que la peor de las separaciones. No se pose sino lo que se ama. Tomado por su movimiento, y ni siquiera libre de referirlo a su presencia separándose de ella, él cerró también los ojos, se echó sobre sí mismo como sobre un veneno, ebrio de aniquilar, a fuerza de violencia, ese rostro anónimo que lo arrojaba hacia la muerte". Y veinte años después, la misma limitación patética de lo sensorial encuentra esta otra formulación, en *Les Voix du Silence*: "El artista no mira las formas vivientes con tanta intensidad, sino para encontrar en su multiplicidad los elementos de metamorfosis de las formas ya poseídas por el arte —los ojos que uno puede cerrar".

Esta historia personal es también la de una metamorfosis, con cuanto ella importa de destrucción. "La conquista del estilo de todo gran artista —dice en *Les Voix*— coincide con la de su libertad, de la cual es la única prueba y el único medio. La historia del arte es la de las formas inventadas contra las formas heredadas. Si lo que separa al genio del hombre de talento, del artesano y aun del aficionado, no es la intensidad de su sensibilidad ante los espectáculos ni tampoco solamente la de su sensibilidad ante las obras de arte de los otros, es porque —único entre aquéllos a quienes esas obras fascinan— él quiere también destruirlas".

Así, Malraux ha dado la espalda a sus obras anteriores y al mundo transitivo que las hizo nacer como réplicas, suscitándolas (es más a menudo el drama el que hace nacer el personaje y no éste quien suscita el drama, ha escrito alguna vez); y persigue en el arte y en la directa inquisición del hombre las claves de la existencia. "El arte sobrevive más por aquello de que se ha nutrido que por aquello que ha predicado", afirma; y toda la facundia maravillosamente surgente de su edad madura tiende a ser la busca de esas nutriciones terrestres, en el arte, en la conciencia ética, en la encrucijada individual que fataliza los datos más que en la exposición novelística que puede enriquecerlos sin la precisión ciega de lo necesario ("cuanto más convincente es un héroe de novela, más lo es de una vida que no es del todo la de los hombres").

El humanismo concreto de Malraux, su religiosidad vital (que no ha encontrado un Dios pero que lo aleja igualmente de ser "un ateo de la vida") han roto momentánea o definitivamente sus sujeciones a la creación literaria, al molde —por trabajado de urgencias visibles y temporales como siempre haya sido— de su anterior universo de ficción. Pero ese humanismo no es un ápice menos solidario de la circunstancia opresiva o dramática que pesa sobre el individuo: "El humanismo no consiste en decir «Lo que yo he hecho ningún animal lo habría hecho» sino en decir: hemos rehusado lo que quisiera en nosotros la bestia y queremos reencontrar al hombre dondequiera hayamos encontrado lo que lo aplasta".

T. E. Lawrence, atenaceado por el demonio del Absoluto, por términos de última justificación tenía que ser el espejo de las púdicas cavilaciones de ese Malraux fogueado, densamente maduro: "Dar un sentido a la propia vida —dice evocando al irrepetible héroe colonial— quiere decir someterla a un valor incontestado por sí mismo; los valores que llevan en sí esta fuerza salvadora —libertad, caridad del corazón. Dios— implican un sacrificio o la apariencia de un sacrificio en provecho de los hombres, quién es no el que los eligió". (Pasa a la Pág. siguiente)

# Los Ojos que uno Puede Cerrar

(Viene de la Pág. anterior)

Ese personaje a quien la acción por la acción, el poder por el poder le eran extraños, ese escrupuloso que se sentía más comprometido aun en la aventura intelectual de lo que se había sentido en la aventura árabe, ese prisionero de sí que escribía **Los siete pilares** "para su combate decisivo contra el ángel", ese protagonista que empezaba a sentir que existe un convencionalismo de las revoluciones tan imperiosamente suprimido en sus historias como los recuerdos vergonzosos en las memorias privadas, ese dubitativo que "había querido aportar su testimonio de la resurrección de un pueblo y le parecía a veces releer las memorias de un dinamitero", ese hombre que ya no creía en la historia pero sí en el arte, ese sensitivo que dudaba de que conocer al hombre fuera conocer sus secretos, ese convicto de que no se elucida el misterio de los seres en forma de alegato, es Lawrence y es también Malraux, que extrañamente conviven, acaso al mandato de otra sentencia del francés (aquella de que en toda biografía coexisten dos seres, el que dice yo y el personaje). Como Lawrence, Malraux quisiera que en sus libros "los actos inesperados i luminasen el terreno secreto del hombre"; como Lawrence, siente que "el único medio que tiene el espíritu de escapar a lo absurdo es arrastrar el mundo a él, concebirlo y expresarlo"; como Lawrence, siente que "el hombre es absurdo porque no es dueño ni del tiempo ni de la angustia ni del Mal; y el mundo es absurdo porque implica el Mal y el Mal es el pecado del mundo".

Lawrence perdía y reescribía sus papeles, a diferencia de Malraux, que no los rehace si se los secuestran; pero en esa misma comeción del borrador indefinido, en que si Lawrence no había expresado al hombre que creía ser quizá fuera simplemente porque no lo era, podría buscarse una llave para penetrar en el silencio del novelista Malraux, ese creador que ha dejado —como quería Gide— que la obra se calle en él, no sabemos por cuánto tiempo, antes de escribirla. "El individualismo moderno exige un héroe, pero no lo concibe", dice Malraux. "La historia nos parece cada vez menos garantía de la grandeza"; "el éxito de un hombre de acción es el de su acción, y no su prueba de la aptitud para ella". Y esa historia en la que ya no cree, cuando escribe sobre T. E. Lawrence, es —como dice en **Les Voix**— la que "intenta transformar el destino en conciencia, en tanto el arte quiere transformarlo en libertad".

Esa crisis profunda importa más allá de si el escritor agencia conciencia a la experiencia o enriquece la propia conciencia con la experiencia vivida; los interrogantes están ahora situados en otro plano, porque toda la indagación fascinante del último Malraux, novelista silente, en la aventura estética de las edades, en los compromisos morales del hombre,

tiende a abreviar para su sed de insatisfacciones últimas, a aplacar sus secretas e iluminadas expoliaciones interiores, a darle una tregua, un descanso y una confortación. Como Vincent Berger, y a diferencia de aquellos para quienes el hombre es el individuo sino el yo, él ha tenido demasiado que mandar y convencer para que a sus ojos el hombre no sea ante todo el otro.

Esa bosca y deslumbrante interrogación no tiene término visible, ni en lo político ni en lo espiritual: "¿Qué me importan las aproximaciones? —escribía Lawrence de Arabia—. Yo no me comparo a las gentes de mi especie. En un sitio o en otro hay un Absoluto; esto es lo único que cuenta, y yo no logro encontrarlo. De ahí esta sensación de vida sin objeto".

## LA CASA DEL BUEN MATERO

LE OFRECE

El mejor CAFE  
PURISIMO 6.10  
Molido a la vista  
KILO

TE CEYLAN 2.40  
STANDARD  
100 gramos. \$

PIDALOS al 467 50  
SIERRA 1867 y La Paz

ACABA DE APARECER

### CEIPA N° 3

Revista del Centro de Estudiantes del Instituto de Profesores "Artigas"

#### SUMARIO

Razón de ser de un conflicto — Jorge Bralich.  
El Instituto "Artigas" y las necesidades de Enseñanza Secundaria — Pedro A. Fierabraca.  
La enseñanza de la Filosofía en Secundaria — Carlos Pareja.  
Algunos aspectos de la enseñanza de la Historia en nuestros liceos — Raúl Cariani.  
Sobre enseñanza de la matemática. El Prof. Calcey Galtego en Montevideo — Bernabé Pucci.

#### FICCION

Selección de poemas — Luis Battistini.  
Joselo (cuento) — Vjahn F. Neiro.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS por Jorge Bralich, Amelia Cruz, M. Fierabraca.

#### INFORMACIONES DEL CENTRO

Precio del ejemplar: \$ 1.50  
En venta en las principales librerías y en el local de C.E.I.P.A.  
SARANDI 333 — Bz. 6