

André Malraux, Europa y los destinos de la cultura mundial

Marc Jean-Bernard
Universidad de Puerto Rico
drmarcjeanbernard@yahoo.com

Resumen

Fundamentada en el legado literario, estético y filosófico de André Malraux, la presente ponencia articula sintéticamente una triple problemática: 1. El análisis del hombre europeo y de la crisis de la cultura occidental en el pensamiento de Malraux desde *La Tentación del Occidente*. 2. La construcción simultánea de la defensa antifascista de la cultura y del espacio europeo libre, desde *Los Conquistadores* hasta *La Esperanza*. 3. La doble constitución de la política cultural y del espacio europeo en el pensamiento pluricultural de Malraux, según la hermenéutica abierta del *Museo Imaginario* y *La Metamorfosis de los dioses*. Las *Antimemorias* (1967-1972) y diversos archivos iluminan la indagación de la gesta concreta de Malraux como pensador y ministro de la cultura. El pensamiento estético-filosófico en acto de Malraux, orienta filosóficamente la hermenéutica cultural contemporánea y precisa las responsabilidades que toda teoría de la cultura tiene ante los mitos esferológicos de totalización.

Palabras clave: Europa, cultura, estética, metamorfosis, hermenéutica

Abstract

Grounded in the literary, aesthetic and philosophical heritage of André Malraux, this paper offers an analysis of Malraux's thought on European man and the crisis of Western culture as espoused in *The Temptation of the West*. It also analyzes the simultaneous construction of his anti-fascist defense of culture and the free European region in *The Conquerors* and *Man's Hope*. Finally, the double constitution of European cultural and space in Malraux's multicultural conceptions are discussed using the open hermeneutics of *The Imaginary Museum* and *The Metamorphosis of the Gods*. The *Anti-Memoirs* (1967-1972) and several archival documents inform our investigation of Malraux's concrete deeds as a thinker and as Minister of Culture. His aesthetic-philosophical thought influences contemporary cultural hermeneutics and draws attention to the responsibility of all cultural theory to counter totalizing myths.

Keywords: Europe, culture, aesthetics, metamorphosis, hermeneutics

No surge cada mañana, ni aún cada siglo, un tipo de hombre que pierde una relación milenaria con el cosmos, y conquista el mundo. No es en nombre del espíritu macedonio que se ha descompuesto el espíritu helenístico, tampoco en nombre del espíritu romano que ha quedado de Roma un coliseo y unas iglesias con mosaicos en medio de las zarzas; mientras que es en nombre, y gracias a sus descubrimientos que Asia rechaza hoy la dominación de Europa.

André Malraux, *Las Voces del Silencio* (1951)

El espíritu europeo es el objeto de una doble metamorfosis. El drama del siglo XX, ante nuestros ojos consiste en lo siguiente: En el tiempo mismo en que agoniza el mito político de la Internacional, se perfila una internacionalización sin precedente de la cultura.

André Malraux, *Los Conquistadores, Postfacio* (1949)

Malraux siempre escogió la esperanza, pero él ha también siempre escogido llegar hasta el fin de la esperanza.

Maurice Blanchot, *La Part du Feu* (1949)

A modo de proemio teórico

Ha llegado a ser evidente que el propósito de pensar la *idea de Europa*, si se entiende explicitar y enriquecer los debates que trivializan *ad libitum* la problemática europea y esclarecer el contenido civilizatorio de la época presente, implica de por sí la responsabilidad epistemológica de situarse en el ámbito de un pensamiento *filosófico* radical. Articular la idea de Europa significa primeramente situarse en el *cantus firmus* de una idealización teórica activo desde Anaximandro y Heráclito hasta Gödel y Wittgenstein, y –como lo sugerimos en nuestra indagación del concepto de cultura en Wittgenstein (Jean-Bernard, 1996) unirse implícitamente a la secreta línea musical del saber metafísico y matemático que define la gramática del filosofar occidental.

Más que listar inconceptualmente un conjunto contingente de acontecimientos fácticos, de propiedades proposicionales, de hechos socio-económico o de conductas antropológicas, interrogar el *espíritu europeo* significa de antemano acoger y expandir el legado epistémico y ontológico de la *investigación*, no sin responder a los imperativos axiológicos de *dignitas* y de *probitas* articulados desde Boecio y Marsilio Ficino hasta Emmanuel Lévinas. La ramificación infinita de dichos actos -que sean reconocidos, a nivel teórico, como pragmáticos, fenomenológicos, intencionales o

gramaticales-, permanece integrada a la sutil corriente epistémica que unifica diversamente nuestras formas de vida y nuestros juegos de cultura.

La metamorfosis del legado coral de la *idea de Europa* requiere pensar el juego de los actos epistemológicos y creativos en la genealogía de la idea de *cultura*, describir la esferología de sus espacios epistémicos extraterritoriales, y extender *ad infinitum* sus alcances hermenéuticos.

André Malraux pensó *filosóficamente* y *en primera persona* -sin connotación *existencial*- el trasfondo teórico y axiológico de Europa y de la estancia humana, primordialmente a través de la escritura narrativa y de una «psicología del arte» entendida de manera atípica como filosofía comparativa de las artes. Su exigencia y su esperanza se expresaron en el proceso creativo de una obra proteiforme que intentó poner en perspectiva las más vitales y trágicas interrogaciones éticas y cosmopolíticas que plantea la existencia misma del arte y siguen atormentando -mediante una creciente explicitud y formas nuevas-, la presente *condición humana*. Su insistencia temática en los *significados* del arte y los *valores* de la cultura, cuyo lirismo no dejó de ampliarse a lo largo de su itinerario literario, estético y político, lo condujo a plasmar axiología y cultura, la cual llegó a concebir como siendo en esencia *el legado de la cualidad del mundo*.

Evocando una tradición relacionada con Pascal y el siglo XVII Francés -reanudada en el siglo XX por Adorno y Wittgenstein (vía Schopenhauer, Nietzsche y Kraus)-, comenzaré *ab initio* por invitar a prestar atención a las sugerencias del *motto*, glosando los tres epígrafes citados en el umbral de esta comunicación, los cuales nos parecen timbrar el pensamiento de Malraux, sellando diversamente su centelleo propiamente *filosófico*. En su estilo narrativo mismo, predilectamente musical y reflexivo, Malraux solía inducir por su parte luminosas presencias del aforismo y de la sentencia filosófica. En su contrapunteo conceptual, nuestros tres lemas firmados por el propio André Malraux y Maurice Blanchot, nos conducen en el núcleo de una triple problemática cultural de la estancia europea y planetaria, implicando la metafísica, la axiología y tanto la *Oikonomia* y la *Politheia* en sentido aristotélico. Dicha triple problemática del *symphonon* y de la concordia de las culturas encuentra sus vectores

semánticos fundamentales en el legado *literario, estético y filosófico* del escritor. La *doble metamorfosis* a la cual Malraux se refería en orador frente a la juventud del post guerra, perfilaba en efecto una problemática metafísica y cosmopolítica de orden *crítico* versus las ideologías todavía imperantes, cuyos valores para la teoría de la cultura y la epistemología de las relaciones internacionales estuvieron afirmados en el marco de su pensamiento *estético y filosófico*. Entre las más penetrantes y orgánicas lecturas de la obra malruciana -singularmente las del filósofo Gabriel Marcel en su obra crítica (1928-1938) y del escritor Gaetan Picon (1953)-, Maurice Blanchot (1949) logró pensar de manera concertada la exigencia metafísica y axiológica de la narrativa de Malraux, situando en esta el *Kairós* de la Historia. Esta manera de concebir la escritura literaria responde a la concepción antispengleriana de la creación artística que defendió siempre Malraux (1976). Según la precisa expresión de Blanchot (1971), la búsqueda de Malraux no se ocupaba de *historia del arte*, sino «del arte en tanto que libertad de la historia». Si el arte y la historia entran y exaltan ambos una aventura humana, observará Malraux (1954/2004) desde los esbozos de *La Metamorfosis de los Dioses*, no podemos tener la certeza de que se trate de la misma, puesto que, a la manera de la síntesis bergsoniana de la memoria, el arte unifica las obras en sí mismo y en nosotros *a pesar de su pertenencia a la historia*, en el orden de lo *Intemporal*.

Entre las potencias de la Noche y las del Día, de la muerte y de la vida, Blanchot (1949) puntualizaba una *exigencia absoluta* que refleja la Historia, perfilando su afirmación vehemente por parte del existente (personaje o civilización) a la manera de un viaje ético hasta el fin de la esperanza.

Más de treinta años después del fallecimiento del autor, una *inquisición* centrada en la posible contribución del entero *corpus* intelectual de Malraux a la temática de los estudios europeos -obra literaria, estética y gesta política unidas-, parecerá quizás nimbada de cierto aura de especulación *paradójica*.

No obstante, una de las tesis centrales de mi exposición consiste precisamente en mostrar como la presentación superficial de un André Malraux que hubiese sido limitado, dado a los determinantes de sus luchas y por haber fungido como Ministro de la Cultura de Charles de Gaulle, a una visión “casi europea” -más cercana de la visión

del Conde Richard Coudenhove-Kalergi que del federalismo de Jean Monnet y en cierto modo distanciada de la dialéctica cultural entre Europa y la esferología mundial-, representaría una grave inadvertencia histórica y filosófica. Más aún, la multiplicidad temática del pensamiento cultural de Malraux -que irradia la escritura novelesca, la estética de las artes visuales y el *ensayo* en su sentido estricto- representa para nuestro momento epistémico el ejemplo de una hermenéutica abierta en grado de integrar los diversos análisis antropológicos y políticos en diálogo.

En la época presente, a la hora de pensar el contenido civilizatorio de la época actual y su inexorable trasfondo, en pleno debate todavía ideológico entre conservadurismo y miserabilismo, la obra proteica de Malraux responde en su exigente parábola anti mitológica a la explicitud exponencial que conoce la estancia humana, la *conditio humana*.

Ahora bien, consideremos el triángulo metamórfico de la condición cultural occidental según lo configuró temprano Malraux al analizar el proceso exponencial de “internacionalización de la cultura”. La obra de Malraux es una, y los diversos estilos de su pensamiento y de su escritura desde *Lunas en Papel* (1921) hasta *La metamorfosis de los Dioses* (1976) y *El Hombre precario y la Literatura* (1977) entrelazan de manera indisoluble la escritura narrativa, el ensayo estético, las (Anti)Memorias y la oratoria.

Consciencia ritmo genética de un estilo

La explicitación de la tensión metamórfica entre Europa y las culturas no-occidentales no resulta, en la obra de Malraux, de un hecho contingente de ideología ni de *escritura*, según la simple magia de un proceso de *alegorización* literaria de las totalidades históricas, sino de un irreducible *estilo del pensar*. Entendemos *ab initio* la categoría de *estilo* según la tradición retórica del aristotelismo, del estoicismo y de la ilustración, articulando expresamente la genealogía del pensar hermenéutico con los modos de la *retórica*, entendida como potencia *noético-lingüística*. Sin entrar en los detalles de nuestra construcción de la categoría de *estilo* (Jean-Bernard, 2000), situamos sus referenciales primordiales en relación con la obra de Giacomo Leopardi, los escritos

retóricos del joven Nietzsche, la estilística de Remy de Gourmont, la filosofía de Carlo Michelstaedter y, las diferentes indagaciones de Valéry, Wittgenstein y Emmanuel Lévinas.

En el estilo literario-filosófico de Malraux, los diversos registros epistémicos y retóricos fusionan en finales líricos y filosóficos, a manera de identificación empática con Berlioz o Wagner. La esencia del estilo de Malraux, la energía de su período discursivo y la consciencia ritmo-genética de sus estilos es en efecto de índole *musical* o composicional. Su estilo de pensamiento procede tanto de la retórica especulativa ciceroniana como de la orquestación del *Éthos* musical según Berlioz, Debussy, Stravinski o Darius Milhaud.

La constante modulación musical que parece ostentar la escritura de Malraux es la expresión fisiognómica de su perfil filosófico y estético. En el primero de los campos teóricos armonizados por Malraux -el orden de la teoría estética-, se destacan netamente el ejemplo de Pascal, el impulso conferido por la obra de Nietzsche, el impacto *a contrario* provocado por la de Oswald Spengler y la integración creativa del bergsonismo. La valencia cristalina del espíritu de Valéry, antifilósofo con rigor filosófico, fue reconocida y temprano transpuesta por Malraux en su doble pertinencia metodológica, tanto en al orden filosófico como en la esfera estética. En su interrogación incesante del lenguaje mudo de las formas y figuras Malraux compartía además con Nietzsche la crítica radical de la *historia monumental*, la crítica subversiva del Platonismo en la concepción de la apariencia estética, imperante desde las *Eneadas* de Plotino hasta las *Lecciones sobre Estética* de Hegel. En este sentido, el lugar filosófico de su *voluntad de consciencia cultural* en la historia de las determinaciones ontológicas compartiría por una parte la situación limítrofe de de la *Metafísica de la voluntad de poder* de Nietzsche -según la topología de la estética metafísica precisada por Heidegger (1936) en su *Nietzsche*, y por otra parte evidenciaría un resalto crítico autárquico interno a la metafísica de la trascendencia.

Europa, explicitud metamórfica y generatividad de la *humanitas*

Entre 1921 y 1926 Malraux abordó el tema crucial de la *crisis de la cultura* occidental, plasmando sus observaciones en un ensayo cuya forma literaria parecía tanto jugar con los modelos del *diálogo filosófico* heredados de Platón y Boecio como lindar con los estilos de la *Novela por Cartas*. A modo de reminiscencia modificada de las *Cartas Persas* de Montesquieu, el joven Ling y un amigo suyo francés –simbólicamente un chino y un europeo–, interrogaban e iluminaban diversamente el espíritu del occidente. La perspectiva del ensayo del joven Malraux trascendía, sin embargo, la idea hegeliana del *Zeitgeist*, *el espíritu del tiempo*, y no se detenía tampoco en las tipologías establecidas por Oswald Spengler en la *Decadencia de Occidente*– incluso si Spengler hubiese indudablemente reconocido en este casi ensayo el “*escepticismo de gran clase*” al cual el mundo le parecía destinado.

Conceptualmente hablando, resulta hoy sorprendente observar que Malraux, *ab initio*, desalojaba tanto el *historicismo* como el marco de la *filosofía de la consciencia*, el cual dominaba la terminología de la fenomenología francesa del tiempo y constituiría la matriz conceptual de más de una antropología filosófica, desde Husserl hasta Sartre. En *La filosofía en la crisis de la humanidad europea (Die Krisis des Europäischen Menschentums und die Philosophie)*, Europa designaba para Husserl *la unidad de una Vida espiritual y una actividad creativa*. Este dinamismo cultural heredado de la Helada era la obra de una *conciencia pura* capaz de *infinitud intencional*. Transponiendo el estilo fenomenológico de la *Krisis* y de *La Filosofía como ciencia estricta*, el Sartre de *Situaciones* y de la *Crítica de la Razón Dialéctica* mantendrá el primado de una *conciencia*, a cargo de *interiorizar* las estructuras práctico-inertes y de salvar, sino el materialismo filosófico, una versión fenomenológica del materialismo histórico. Lejos de adoptar la expresión ambigua de *consciencia europea*, cargada de todas las connotaciones míticas de la *conciencia colectiva*, Malraux cumplía un *acto de pensamiento* que era un *acto de estilo*. Nutrido de referencias metafísicas, su estilo teórico literario no se detuvo sin embargo en la consideración *discursiva* de Europa, considerada como un *espacio de pensamiento*, o como un *espacio-estructura* inspirado de Ernst Cassirer. La puesta en perspectiva literaria operada según la tradición del *diálogo filosófico* –la cual remonta en Francia al menos a Pierre Abelard, revive en

Marivaux, Rousseau y Diderot para pensarse en Rémy de Gourmont (1907-1910) y Paul Claudel (1925-1931)-, permitía al escritor plantear el problema general de lo que solemos llamar *diversidad cultural*, sin ceder a la mitología del nido ni a la simplicidad del tipo.

Recordando en cierta manera al ejemplo de Laclos, Malraux operaba una *ramificación del hombre*, logrando llegar a los *tipos* sin pasar por el paradigma ni requerir los servicios de la *causalidad* antropológica.

El *problema de la cultura* podía por ende construirse plásticamente dentro de un denso espacio literario y filosófico. *La Decadencia de Occidente* de Oswald Spengler (1918-1922), las conferencias de Robert Musil (1922) dedicadas a *Europa desconcertada*, las conferencias de Thomas Mann (1934-1938) y sobre todo el *Doktor Faustus*, las observaciones de Paul Valéry en *El Europeo* (1923), los *Cuadernos* y las *Observaciones exteriores* acerca de la civilización y de la Historia (1929), delimitaban el *scopus* de dicho horizonte problemático. A pesar de las analogías frecuentemente apuntadas entre *La Tentación del Occidente* y *La Decadencia de Occidente*, es menester subrayar que el propósito de Malraux no coincidía con la empresa de Spengler, la cual apuntaba a desarrollar una filosofía de la historia universal con su propio método de morfología comparada. Obviando el dogmatismo de la forma de representación antropológica (*Betrachtungsweise*), su estética del fenómeno humano y su ética resultan además radicalmente opuesta a la perspectiva del *Untergang* y no persiguen verdaderamente ninguna *Weltanschauungen*, ninguna concepción del mundo u *cosmovisión*- el sempiterno concepto-obstáculo cuya simplicidad mitológica sigue paralizando la reflexión en las discusiones actuales sobre *unidad* y *diversidad*.

Si bien había pensado titular inicialmente su libro de ensayos epistolarios *Cartas de China*, Malraux previno *ab initio* su lector de la peligrosa tentación de ver en Ling el símbolo del *Extremo Oriental*, ni siquiera del hombre *Chino*. Todo sucede como si desde *La Tentación del Occidente* hasta *Lo Intemporal*, la estética de Malraux haya jugado con la potencia platónica del *tipo* etnológico y cultural activa en la morfología de la *Kultur* de Spengler y teóricos del Arte como Élie Faure, sin que nunca su metodología comparativa se resuelva a la tentación del *paradigma teórico*. Como lo

hacían diversamente la morfología de la cultura de Spengler (1922), la metafísica vitalista de Georg Simmel (1921), la filosofía del arte de Ernst Bloch (1923) y singularmente la estética de Walter Benjamin, Malraux describe la *invención* de las formas en empatía con la *cultura posible* como idea del ser, la suficiencia del arte (*Fursichsein*), este hermano enemigo de la historia, y la búsqueda del *idiograma* semántico, alegórico y aurático del gesto artístico. Todo el proyecto de *simbólica de la historia universal* de Spengler en *La Decadencia del Occidente* resultó así transformado e invertido en sus conclusiones.

Retomando la interrogación spengleriana del Destino, Malraux no se detuvo en la irreductibilidad tanatográfica de las culturas ni en la mera oposición entre el hombre occidental y el hombre oriental. La relación de Malraux con China releva propiamente del mito. Este mito, cuyas vigencias resonarán en su pensamiento hasta su muerte, siguen desplegando en el dialogo intercultural del presente nuevos armónicos. La contemplación de las civilizaciones muertas o secularizadas y de sus ruinas conforma un tema cíclico de las epístolas de M. AD y de Ling y un sub tema angustiado expuesto con aristocrática concisión por el personaje Wang-Loh: el irremediable arruinamiento del edificio que fue la China tradicional, el desvanecimiento trágico de su belleza, de su refinamiento, de su sentido vital. Ling había empezado por diferenciar dos experiencias de la muerte: el símbolo europeo del espanto, figura trágica ordenada por el intento de dominar el tiempo, y la ternura grave del chino, viendo en sus muertos los símbolos de una fuerza que envuelve el existente como uno de sus modos de vida. “El tiempo es lo que ustedes hacen del él, y somos lo que él nos hace.” (Malraux, 1921, p. 60)

En los primeros ensayos epistolares que componen *La Tentación del Occidente*, la meditación sobre los campos de ruinas de Roma -bello jardín de anticuario abandonado- y sobre la transición de Atenas a Roma, será el preludio de una *suite* de glosas comparativas. Sus motivos cíclicos revelan las presencias contrastadas de Dios, las experiencias antinómicas del sueño como movimiento u calma sabiduría, la comprensión aporética de la mujer y del juego erótico occidental. La contemplación del vestigio por parte del chino y del europeo están situadas en un *espacio dialógico* destinado a definir dos modalidades opuestas de comprenderlas, haciendo de la

consideración del legado cultural el nexo de una diferenciación ontológica a la cual se ordenan modos opuestos de sensibilidad y de estilo vital.

Las concisas observaciones de Ling, en distanciada sintonía con Spengler, radican *ante litteram* el imperativo del *círculo hermenéutico*, coinciden con el concepto del *Verstehen* de Wach en antropología, y pueden compararse de igual manera al estilo de las de observaciones Wittgenstein cuando anotaba la *Rama de Oro* de Frazer. Malraux atribuyó estas reflexiones a su personaje chino en busca del enigma de Europa. Los occidentales se han divertido en unos libros, observa así Ling, a reducir el pensamiento asiático al pensar occidental, sin lograr comprender la razón de su propia mitología del actuar y del conquistar:

He paseado, yo también, por sus jardines incomparables donde las estatuas mesclan al declino del sol sus grandes sombras reales o divinas. Sus manos abiertas les parecen entonces elevar una pesada ofrenda de recuerdos y de gloria. Su corazón quiere discernir en la unión de estas sombras que lentamente se alargan una ley largo tiempo esperada. Ah! Cual queja será digna de una raza que, para volver a encontrar su mas alto pensamiento, no sabe más implorar que sus muertos infieles? A pesar de su potencia precisa, el atardecer europeo es lamentable y vacío, vacío como un alma de conquistador. Entre los gestos los mas trágicos y los más vanos de los hombres, ninguno, jamás, no me ha parecido más trágico y mas vano que aquello mediante el cual interrogáis todas sus sombras ilustres, raza dedicada a la potencia, raza desesperada... (Malraux, 1921, pp. 79-80).

La imposibilidad de concebir la vida y la cultura del otro fuera del círculo de un sistema de modelos teóricos explicativos o taxonómicos es un tema cíclico de *La Tentación de Occidente*. Sin embargo, los primeros artículos publicados por Malraux sobre Galanis y Rouault exponían ya claramente la necesidad de la comprensión comparativa de los diversos genios pictóricos y culturales. El lirismo del escrito sobre Galanis introducía también la temática, el léxico y la metafóricidad de la música que habitan todas las obras de Malraux, perfilan sus conceptos mayores tales como voces, ritmo u acento, y definen el período lírico del estilo Malraux. Su descripción del taller de Montmartre todavía habitado del sufrimiento de Leon Bloy y de Pissaro donde Galanis tocaba Bach en su *harmonium*, releva de la escritura narrativa, como este inciso de su futuro estilo:

Pienso en el viejo Iraní que encontró Marco Polo en un cuento de Alexandre Arnoux, quien le dijo: “Solo existe en el mundo, fuera de la consideración de la muerte, la musica” (Malraux, 1928 A, p. 1171).

Como en las composiciones del joven Ravel, todos los temas del pensamiento de Malraux parecen definidos al inicio del *itinerarium mentis*, desde su narrativa de adolescente. Dichos temas cíclicos de la escritura narrativa surgen milagrosamente en *La Tentación del Occidente*: el contraste entre la voluptuosidad intemporal de la sabiduría oriental y el universo ascético y angustiado del orden occidental, la tragedia de la muerte en occidente, la clausura del museo, la parábola occidental de la destrucción hasta la muerte, la piel misma en la cual sentimos irreductiblemente toda identidad. El círculo hermenéutico y la ontología del lenguaje que descubrimos en el Heidegger de *Unterweg zur Sprache* a floraban aquí en carne propia, y sin el recurso retórico de una ontología. En dicha antinómica hermandad entre el diálogo casi filosófico de Malraux y el diálogo casi literario de Heidegger radica la diferencia entre el pensamiento filosófico en acto y el modo teórico de entender el *dialegesthai*, que tanto el Heidegger posterior a la *Kehre* (Vuelta) como el Sartre de *Crítica de la Razón Dialéctica* ostentaron diversamente. Advertimos que en la escritura narrativa de Sartre, héroes tales como Antoine Roquentin (*La Náusea*), Mathieu (*Los Caminos de la Libertad*) o el Goetz de *El diablo y Dios* son de igual modo figuras teóricas en situación, criaturas un poco exangües de *El Ser y de la Nada*, nacidas de la fenomenología existencial.

Las primeras figuras de Malraux, tales como las de Garine (*Los Conquistadores*) esbozan a tanteos y con heroísmo los contornos del pensar y sellan la calidad misma del espíritu con su esperanza trágica. Lo que el escritor llamaría el *espíritu europeo* en la *Postfacio* de *Los Conquistadores*, resulta ser una idea en estado de permanente construcción. Como tal, el uso por Malraux de la idea (no kantiana) de *espíritu europeo* refleja más las luces y los claroscuros que habitan los Garine, Tchen, Kyo y May -personajes semi-ficticios cuyas manos fueron quemadas al levantar antorchas de esperanza-, que las de alguna nueva ilustración historicista, antropológica o geopolítica acerca de la *consciencia europea*.

Según un gesto que se repetirá siempre, la escritura dialógica se muestra estrechamente vinculada a la *autobiografía*, a la vivencia del *viaje* y a una suerte de *invención de la historia* mediante la creación de sí mismo.

Como en Stendhal y Gide los personajes de las tres novelas extremo orientales - *Los Conquistadores*, (1928 C), la *Vía real* (1930) y la *Condición humana* (1933)- exponen la pluralidad irresuelta del *cogito*, sin por lo tanto inducir un substrato interpretativo alternativo de carácter teórico, como será el caso en la obra literaria de Sartre. El teatro de Gabriel Marcel, a veces asimilado por inadvertencia al *teatro de ideas*, comparte justamente dicha cualidad propiamente ficcional.

En su narrativa como en filosofía del arte, Malraux no se ha nunca resuelto a una teoría de los tipos heroicos, como hicieron Carlyle y a su manera genial André Suarès. Sus héroes son por cierto *comprometidos*, pero su experiencia de la historia *crea* la historia referida en lugar de obedecer a una teoría de la historia o a una secta política. En breve, si la metafísica del destino personal que tejen los personajes de Malraux no se limitan a simbolizar una teoría de la libertad existencial en situación, como en la narrativa sartriana, mucho menos responden a una lógica de la *conversión política* -al fascismo para Drieu La Rochelle o al comunismo para Roger Vailland.

La construcción simultánea de la *defensa antifascista de la cultura y del espacio europeo libre*

El segundo tiempo de nuestra inquisición introduce una categoría esencial para el pensamiento cultural de Malraux, la *metamorfosis*. Su pensamiento del testimonio es atinente a una mutación filosófica que coincidió con la elección creativa de la *metamorfosis* como *problemática*, la cual involucra tanto a la historia del arte como a la misma *estancia humana*. Al oponerse enérgicamente, como intelectual y hombre de acción, a los teóricos de la fatalidad y de lo trágico, Malraux no entendía en absoluto crear alguna filosofía spengleriana del Destino, menos aún contribuir a la *Poética de la Muerte* o a cualquiera *Estética del Desastre*. En afinidad con la teoría no historicista del espíritu y del acto artístico que profesaba Valéry, Malraux nunca creyó en la muerte

de las civilizaciones. Tampoco fue seguidor de las ideas acerca de la *decadencia* de Europa expresadas en los años 1920 por un Albert Demangeon, y su profunda comprensión de la morfología de la historia universal de Spengler lo condujo a unas conclusiones radicalmente opuestas a las de *La Decadencia de Occidente*. Malraux interpreta en este sentido el arte universal como un *anti destino*. Su meditación algo sinfónica del gesto artístico, su metodología -y la fisionomía misma de su propio estilo, apuntaban con elocuencia al *tiempo recobrado*, a la presencia resucitada de lo que secularizó la esfera tanatográfica, a una resurrección humana de la soteriología musealizada. Su problemática del devenir de las formas simbólicas se constituyó integralmente según el categorial de la *Transfiguración* y luego de la *Metamorfosis*.

Más allá de una problemática hermenéutica de la génesis histórica, Malraux acentuó la necesidad vital de la metamorfosis en su filosofía del arte y la exigencia de esperanza y de comunión en su acercamiento a la *estancia ontológica* del hombre precario. Malraux tematizó así la *metamorfosis* del vestigio y del palimpsesto en su entero pensamiento del arte, en su interpretación filosófica del legado plástico del mundo y de la lucha del arte contra el Destino y finalmente mediante la idea de una metamorfosis del mundo material en Intemporal. De una manera esencialmente conexas, la categoría de *Metamorfosis* -germinada en la idea nietzscheana de *eterno retorno de lo mismo*- sella cierta resignación frente a la dimensión trágica de la existencia y a la sombría fascinación que suscitan sus ruinas.

La genialidad de Malraux como pensador, filosóficamente cristalizada mediante Nietzsche y Bergson, radica en haber abierto conscientemente en la estética y la política de la cultura un horizonte *comparativo*, es decir en haber caracterizado la tragedia de la cultura como un mito oriental-occidental.

Podríamos decir que con la experiencia de la metamorfosis se clarifica la encarnación histórica y política de las ramificaciones humanas planteadas en *La Tentación del Occidente*. En el actual horizonte desmultiplicado y complejo de nuestra vivencia de la diversidad cultural, la fuerza descriptiva de la caracterización y la fluidez de la materia narrativa de Malraux tienen valor de paradigma del *no reduccionismo* ético, religioso y político.

La escritura narrativa que Malraux inicia desde los últimos años de la década del veinte se perfila de inmediato como un espacio de transformaciones de todas las experiencias de vida, de pensamiento y de arte en grado de ampliar mediante el lirismo la resonancia filosófica de su escucha y lectura de los mundos humanos. A la estructura del ensayo en forma de cartas, Malraux sustituye una forma diegéticamente muy plástica, en grado de incluir diálogos culturalmente connotados, conversaciones abiertas a las ideas y aforismos adecuadamente plasmados con la ficción.

Los textos anteriores a la trilogía narrativa extremo oriental abrían a la escritura de Malraux un horizonte imaginario e onírico, la experiencia emocional de un espacio infinito connotado por nuevas formas inquietantes de exotismo. Justo después de *Los Conquistadores*, Malraux había bautizado esta dimensión onírica: *El Reino- Farfelu*, al cual respondió un escrito fantástico publicado en 1928 con dibujos de André Masson que agrupaba textos de 1920 y 1927. Si bien resulta lícito considerar que la trilogía extremo oriental cumplió una ruptura con la narrativa fantástica de los años 1921-1928, una secreta continuidad temática permaneció y siguió en todo caso ampliando en el nuevo espacio literario los armónicos de la evocación exótica, como un antídoto a la muerte. Los espacios del *Reino Farfelu* eran paisajes desérticos poblados de ruinas: “nacieron los demonios de las ruinas, que no tienen rostro y viven en nuestro cuerpo”. Las ruinas de Roma alternaban con las ciudades turcas y, milagrosamente, Ispahán:

Al centro de un circo de montañas tan azules como las de las miniaturas, la ciudad reposaba en la ciudad que subía de los jardines; solas, emergían innumerables cúpulas mas azules todavía que las montañas; en lo alto, cigüeñas describían una vastas figuras en el cielo descolorado (1928 a).

En *Los Conquistadores*, el joven escritor de diez y siete años expandía la extraneidad a lo real, como para revelar en el teatro histórico de China el destino angustiado de la cultura Europea. Siempre estábamos distantes de Gobineau y de Pierre Loti, que Malraux editaba ya con sutileza; el tono nuevo parece acercarse a la estética meditativa de las estampas de Paul Claudel (1928, 1949) en *Connaissance de l'Est* o en *Partage de Midi*; y sin embargo, la descripción del mar indiferente no expande los motivos de la eternidad sino las ruinas existenciales de héroes sin causas

en la temporalidad de la psique individualizada. El contraste provocado para el *Kairós* es incisivo: «25 de junio.”La huelga general esta decretada en Cantón” (...) Hasta el horizonte, el Océano Indico inmóvil, liso, lacado. –sin huellas. » (Malraux, 1928, d).

Los Conquistadores iniciaban la (auto) biografía mítica del hombre en el teatro trágico de la historia reciente -concretamente los acontecimientos de la huelga de Cantón en el verano de 1925 y de dos semanas de la insurrección anticolonial organizada por el *Kuomintang* de Sun Yat-sen. Es menester distinguir la densidad semántica de *Los Conquistadores* de alguna simple crónica de la revolución. *Los Conquistadores* radican la invasión de Europa por parte del Mundo, “el mundo con todo su presente y todo su pasado, sus ofrendas amontonadas de formas vivas o muertas y de meditaciones”. A pesar de inducir musicalmente en la escritura los motivos temáticos de la *sociedad abierta*, Malraux no integró a la versión final de su novela los pasajes iniciales más abiertamente dedicados al Arte, en particular a la estatuaria búdica, en el propósito de no interrumpir la ritmicidad y la organicidad del tejido narrativo. *Los Conquistadores* revisten sin embargo un significado primordial para la comprensión del destino de Europa y de manera conjunta las posibles visiones del Museo de las formas artísticas. Son las ruinas de Europa y de la consciencia política secularizada que entraron en la metamorfosis a la hora de responder, como Adorno, como Lévinas, como el Heidegger de la *Carta sobre Humanismo*, como Hannah Arendt o Thomas Mann a la pregunta: ¿como volver a definir el *humanismo* y la *cultura europea* después de la *Shoa*? Antes de pintar el colapso de la acción fáustica de occidente y su valencia para la condición humana –ya sugerido en *Los Conquistadores* sobre fondo de Revolución en Indochina y a través la pasión violenta de Hong, de la ética de Garine y del militantismo de Borodine–, Malraux planteó la doble problemática del Arte y del destino en *La vía real*, mediante el relato del destino errático de personajes obsesionados por su condición ontológica, por la Muerte y por los caprichos de una libertad que los hundirá en la selva asiática en busca de fantasmas culturales sepultados. Dando alcance a la idea nietzscheana de *Macht* (potencia), ya destacada en el título inicial de *Los Conquistadores (Las Potencias)*, Malraux abarcó el problema del *épos vital* en *La Vía Real*, obra presentada como primera parte de un retablo (sin continuación) titulado *Las Potencias del desierto*. *La*

Vía Real exalta las potencias de la selva y de las ruinas de los templos, cuya imagen asimismo devora el alma de Perken. El joven orientalista Claude Vannec, está solo habitado por el deseo de alcanzar los tesoros Khmer, hipnotizado por las imágenes poéticas de la aventura existencial en la selva asiática, pensando siempre en los templos, en sus dioses de piedra devorados por el linchen verde, con sus cabezas yaciendo a su lado. Con la muerte de Perken, Vannec vivía finalmente una experiencia trágicamente iniciática. La selva, imagen prodiga de vitalidad y de destino metafísico, resulta ser el símbolo por antonomasia de la descomposición, de la desagregación y de la putrefacción. *La Vía Real* esta descompuesta y la muerte de Perken puede dar lugar a la composición de un amplio treno, a un poema sinfónico post romántico, un canto de Muerte y de la Tierra. Volvemos a encontrar la dimensión primordialmente musical de la estilística de Malraux, que se afirma a partir de *La Vía Real* de manera explícita. La agonía de Perken, preludiada en la descripción estética de su mano agitada por los recuerdos hasta que su rostro haya imperceptiblemente dejado de ser humano, momia y ruina baudelairiana de la carne, conduce musicalmente la consciencia de Vannec y la del lector. La descripción es claramente wagneriana en su período y su *especialización*.

La escritura de Malraux, en su lirismo, y sus interrupciones cifra en su gesto melopoético la ritmicidad genética y el fraseo de la música post romántica. Su paradigma, desde *La Vía Real* hasta *Los Nogales de Altenburgo*, es el *canto* –tanto el Lied sinfónico como la frase operática. Hemos citado a Wagner, pensando en *Lohengrin*, *Tristán o Parsifal*; podemos evocar de diversos modos al *Canto de la Tierra* de Mahler, o *La Ciudad Muerta* de Franz Schmidt, y de manera más secreta las partituras líricas de Gounod, Massenet y Saint Saëns, cuya escritura lírica perfila las presencias lejanas de *La Reina de Saba*.

La Condición humana, verdadera partitura polifónica del mundo occidental-extremo oriental de Malraux al inicio de los años treinta, expande en forma claramente dialógica -en el sentido originario de Bajktin-, la temática del arte y de la metamorfosis. La versión primitiva publicada en la NRF enunciaba la siguiente definición:

Sólo poseemos el universo al discernir sus metamorfosis y abandonándonos a ellas. La idea de Muerte es impensable, solo puede ser la idea de metamorfosis. (Malraux, 1933 b).

La narración dialógica expone la concepción general del mundo natural y cultural como lenguaje. Una variante manuscrita del manuscrito de la *Condición Humana* introducía esta dimensión semiológica: “El animal, es un lenguaje. Y el árbol. Y la roca. Y el paisaje. Y el cielo. El mundo es un lenguaje.” (1933 b, p. 1345). Es importante puntualizar que en *La Condición Humana*, este mundo connota tanto el pensamiento y la estancia china como la forma de habitar y comprender el mundo del Japon.

Desde su primer viaje de 1931 a Kobe, donde terminó *La Condición Humana*, Malraux había sido introducido a los registros mas compuestos del lenguaje, de la música tradicional y de la ontología de la Nada, por la mediación de artistas tales como el pintor Kiyoshi Tomatsu, cuyo nombre servirá de modelo para el personaje faro de Kyo, quien es japonés por su madre, y proveerá un referente para el retrato intelectual de Gisors, su padre. Esta visión anticipadamente semiológica del mundo surge, en el marco de dialogo algo socrático del todo imprevisto en el curso de los acontecimientos narrados, entre Gisors (antiguo profesor de arte), el Baron de Clappique (*Farfelu* decadente) y un pintor y músico japonés Kama. Kama –cuyo referente era el pintor Kondô, que Malraux conocía previamente- es hermano político de Gisors. Mientras Clappique llega con prisa para advertir Gisors del peligro que corre su hijo Kyo, surge impromptu un dialogo sobre el Arte y sus vigencias en el Occidente trágico y en Asia contenida. El triálogo entre Kama, Clappique y Gisors parece desenvolver los contrastes entre culturas evocados en *La Tentación del Occidente*, sin limitarse a un mero intercambio de ideas externas cumplido en medio de la angustia de los combates y de los disparos. Sin embargo Kama se adelanta mucho mas hondamente en su caracterización de la esencia mística del significar artístico: “El mundo es como los caracteres de nuestra escritura (...) Ir del signo a la cosa significada es profundizar el mundo es ir hacia Dios.” (Malraux, 1933, pp. 453-454).

Esta semiología general del mundo y del Arte resulta íntimamente afín con la teoría platónica de la *mímesis* y del *eikon*, y puede considerarse hasta cierto punto como semiológica en el sentido de Saussure y Morris. Sin embargo sus manantiales

subterráneas se ramifican más hondo, y suponen una teoría de la semiosis, de la escritura y del Decir, conducida en términos místicos o teológicos. Para el desarrollo de una interpretación de este diálogo y de otras conversaciones más fugitivas en *La Condición Humana* acerca de los nexos entre la muerte y el Arte referimos a otros ensayos nuestros sobre Malraux, con el fin de plantear la resonancia plenamente temática de la problemática estética.

Después de haber sintetizado en *La Condición Humana* todas las formas de fe que pudo ostentar el siglo XX –la revolución, la droga, el terrorismo político y sentimental, la ceguera erótica y política–, Malraux (1934) descubrió otra fascinación, diferente de la que suscitan las tierras desconocidas y las metamorfosis del destino, a favor de su expedición aérea en busca de la ciudad de la bíblica Reina de Saba (cfr. Primer Libro de los Reyes, IV-X, 1-13). Dicha expedición geográfica, si bien propició resultados modestos en cuanto a la civilización yemenita tuvo alcances mayores para el escritor y el pensador. Malraux dio desde su regreso alcance a una amplia reflexión sobre el arte y los mitos, dando lugar a una interrogación enigmática. Esta meditación le otorgaba por vez primera «el encuentro con el cosmos de la *Ilíada* y del *Ramayana*»

Con *La Esperanza*, Malraux podría parecer haber silenciado la temática del Arte ante la urgencia de la sangre. La problemática de las ruinas del occidente se compone no solamente en el marco de un espacio narrativo dialógico sino también musical, como si una armonía preestablecida hubiese ordenado misteriosamente la escritura a la ritmicidad y al lirismo de la partitura que Darius Milhaud escribió para *Sierra de Teruel*, primer título de *Espoir*. Desde el verano de 1938, Malraux elabora la problemática de lo que será su *Esbozo de una Psicología del cine*, es decir una consideración comparativa establecida entre gramáticas (la perspectiva, la tercera dimensión por ejemplo) y entre las artes de Occidente y Oriente.

Los Nogales del Altenburgo, publicado en 1943 y escrito en tiempos de ruinas, es la última meditación novelesca de Malraux acerca de la metamorfosis de las civilizaciones y del sentido de la existencia humana. En los diálogos de Altenburgo, se presentan distintamente las *Weltanschauungen* del tiempo, las ideas de Spengler o de

Frobenius. La novela se cierra con un himno a la vida, ansiosamente cantado entre las tinieblas y la muerte.

Observemos ahora la cara histórica existencial de la metamorfosis en esta cinta de Möbius narrativa. Según lo observaría Malraux en sus *Antimemorias*, fue con *Los Conquistadores* que tuvo inicio la (auto) biografía mítica del hombre en el teatro trágico de la historia reciente -concretamente los acontecimientos de la huelga de Cantón en el verano de 1925 y de dos semanas de la insurrección anticolonial organizada por el *Kuomintang* de Sun Yat-sen. Malraux precisaría más tarde, en el *Postfacio* de *Los Conquistadores*, la necesidad de distinguir *Los Conquistadores* de toda crónica de la revolución y sobre todo su importancia primordial para la comprensión del destino de Europa:

Este libro sólo pertenece a la historia de manera bien superficial. Si ha sobrenadado, no es por haber pintado tales episodios de la Revolución china, es por haber mostrado un tipo de héroe en el cual se unen la aptitud para la acción, la cultura y la lucidez. Estos valores eran indirectamente asociados con los de la Europa de entonces. (Malraux, 1928c, pp. 157-158).

Después de la segunda guerra mundial, a la hora de responder a la pregunta que formulaban humanistas como Adorno, Beaufret, Arendt o Camus -¿que pensar ahora de los valores del espíritu europeo, como volver a definir el *humanismo* y la *cultura europea* después de la *Shoa*?-, Malraux respondió con otros argumentos que los de una *Destruktion* filosófica, historial o semántica: el hombre debe ser fundado nuevamente, pero no sobre viñetas infantiles. Lejos de ser difunta, Europa deviene un elemento capital de la civilización atlántica. Una consciencia filosófica se perfila para Malraux a la hora de pensar el destino de Europa: la vida es una materia, se trata de saber lo que hacemos de ella. El escogido de Malraux, acosado por la absurdidad de vivir, será siempre la acción, la posibilidad infinita de la esperanza, la negación del solipsismo, la caridad, la fraternidad.

Defender la *dignidad humana* no consiste en firmar con pugno y letra un manifiesto filosófico. Kyo Gisors en *La Condición humana*, militante chino-japonés consciente y culto, Cheng el activista confrontado al absurdo del asesinato político y a la metamorfosis del mundo que su crimen le propicia, el sinuoso Barón de Clappique

tejido de desesperanza burlesca, y Ferral, el capitalista epónimo de una fatalidad histórica que aniquila finalmente su propia obra comercial, no eran par su demiurgo personajes que permitiesen deducir una interpretación general de la obra que fuese de índole *política*. La insurrección desesperada de los comunistas de Shanghái, cínicamente destartada por parte de las tropas de Tchang-Kaï-Chek con la bendición de la Internacional soviética, es el escenario del destino, de la fatalidad que deshace los destinos, las uniones, los sueños de justicia y descolora las formas que saturan la mirada. Su padre Gisors, el universitario entre dos mundos, contemplará su propia esperanza muerta en el cuerpo de su hijo, a la manera de *un suicidio de Dios*. Kyo Gisors, sin embargo, ilustró los valores fundamentales de la *dignitas* (Malraux, 1933).

Por contraste con las novelas de Gottfried Benn, la metamorfosis o la pseudomorfosis no cede al *anti humanismo* desesperado de los *untergangsters*, sino a la lucha anti nazista y antifascista. El compromiso de Malraux era ético, cultural, y europeo en este sentido preciso. La mayoría de los intelectuales comprometidos de izquierda y de derecha descreían entonces de Europa.

En su escucha *literaria* y *filosófica* sin parangón de las voces de la muerte, Malraux se acercó además, en cierto modo, a un *entender* místico u *escatológico*.

Las obras narrativas de Malraux que condujeron a la grandiosa epopeya de la *Ilusión Lírica* narrada en *La Esperanza* (1937), no desarrollan solamente una meditación de la condición humana, sino una reflexión apocalíptica centrada en el *épos* de la vida humana. Los timbales nietzscheanos que marcaban la muerte de Dios y del Hombre han dejado resonar ahora un canto de la tierra y de la calidad humana. El intelectual cuyo hijo acaba de estar cegado en un combate responde al aviador que lo interroga:

La única esperanza que tenga la nueva España de conservar en ella aquello por lo cual usted combate, usted, Jaime y muchos otros, es que sea mantenido lo que hemos enseñado durante años de lo mejor modo posible (...): la calidad del hombre (Malraux, 1928 d, p. 840).

Observando que las filosofías del condicionamiento no podían resolver lo atinente al acto de encarnación poética y a la calidad humana, Malraux extendió a la esperanza en la civilización lo que valía para la lucha antifascista en España. Sin

proponer que Europa se convirtiese en rentista de la tradición, Malraux abogaba por un renacimiento: “Digo que la resonancia heroica y trágica de Europa no ha muerto y que el rol de Europa es conquistar una nueva encarnación.” (Malraux. 1946, p. 1226). Esta nueva encarnación suponía una nueva fundación de la noción de hombre en grado de pensar la unidad y la diversidad de las culturas.

El tiempo del desprecio (1936), ilustra ya la defensa profética de la calidad humana, siempre plasmada con una técnica sensualmente pictórica de narración. La persecución de Kassner por los Nazis y el sacrificio de un compañero constituían, en tiempos en que Heidegger meditaba acerca de la responsabilidad de una *De-cisión* para el Ser, una puesta en perspectiva tanto literaria como filosófica -pero jamás teorética, doctrinal ni *discursiva*-, de la alteridad y de la dignidad humana.

La transformación o el despliegue estilístico de *La Esperanza* establecieron el vínculo de equivalencia entre el antifascismo y la defensa de la cultura europea. En esta línea de pensamiento, Juan Ramón Jiménez y Pablo Casals, dos figuras secretamente hermanas del exilio español en Puerto Rico, personificaron, junto con María Zambrano, *el viaje al fin de la esperanza*, que no dejaría de ser el itinerario de Malraux como escritor, pensador y hombre de estado.

La doble constitución de la *política cultural* y del *espacio europeo* en el pensamiento *pluricultural* de Malraux

Las voces del Silencio operaron la metamorfosis del pensamiento literario en su expresión más compleja y secretamente unificadora, la *filosofía del Arte*. A pesar del hecho que Malraux titule su primer ensayo *Psicología del Arte*, la amplitud conceptual de la obra permite caracterizar mejor las cuatro secciones del Libro como *filosófica*, si entendemos bajo este término el conjunto de las perspectivas históricas, mitológicas, religiosas, políticas que exponen y piensan lo que Malraux llamó *la moneda del absoluto*. En su indagación de la metamorfosis, que se entiende mas allá de toda *historia del arte*, Malraux establece observa sutiles reglas de método: a diferencia de Arnold Hauser y de György Lukács, ningún reduccionismo histórico; por contraste con

la escuela de Viena, cierta prudencia en el uso de categorías psicológicas (Riegl, Wölflin), ningún énfasis *formalista*, aun en su versión moderada.

La fenomenología de las formas desde *Las Metamorfosis de Apolo* hasta el arte moderno es conducente a una clarificación casi gramatical de la idea de creación artística, de la cual Ernst Gombrich y George Steiner serán también exponentes, con miradas estilísticas y filosóficas propias. Una última trilogía estética dedicada a la filosofía de las artes plásticas extendió más aun la curiosidad multicultural de Malraux: *La Metamorfosis de los Dioses* articula en forma de sonata *Lo Sobrenatural* (incluyendo a Grecia y a la Fe cristiana), *Lo Irreal* y *Lo Intemporal*. Más que una teoría estética, Malraux componía una metafísica implícita del arte fundamentada, según la lección de Nietzsche, en la comprensión de las tensiones entre la Apariencia y lo Inaccesible.

Malraux no escribió la historia de las luchas políticas en extremo oriente, no hizo la historia de los determinantes políticos, ideológicos y económicos de los conflictos que su obra literaria protagonizaba. Tampoco pretendía escribir una historia del Arte. En el pensamiento de Malraux no hay lugar para el prejuicio estructuralista y *anti humanístico* de los años setenta según el cual solamente la antropología estructural, las ciencias sociales, la semiótica del arte y una teoría general de las estructuras antropológicas tuvieran alcance hermenéutico. La importancia del legado nietzscheano que revela su novela *Los nogales de Altenburgo* (1945), Malraux ensanchaba su reflexión acerca de la muerte de Dios y del hombre esbozada en *La tentación del Occidente*, pero en el sentido de un humanismo resuelto, opuesto tanto al nietzscheanismo de Gottfried Benn y de Drieu La Rochelle como a la nueva caricatura del filósofo en la trilogía francesa Nietzsche-Marx-Freud. Tampoco la obra de Malraux tiene afinidades con la pasividad post estructuralista, mas dispuesta a tolerar los errores fascistas de los intelectuales de nueva obediencia crítica (mediante una lectura ontologizante y sorpresivamente teórica) que a respetar la admiración y fidelidad del escritor hacia el General de Gaulle. Malraux respetaba Drieu por su nobleza personal, no por sus ideas. El caso de las recientes tergiversaciones de la izquierda francesa en cuanto al fascismo, analizado con rigor por Jacques Bouveresse, hubiese ciertamente sugerido a Malraux, cómodamente vituperado por derechismo tardío, observaciones

comparables a sus famosas preguntas irrefutables dirigidas a célebres neófitos de izquierda, petainistas de antaño, que entendían situarlo a su derecha.

El privilegio del acto como proceso creador y gesto hermenéutico animó no solamente la concepción del arte sino la obra de Malraux como Ministro de la cultura-, la cual será el propósito de un ensayo separado ulterior. Indudablemente la figura del General de Gaulle cristalizaba para Malraux el tipo de todos los héroes afirmativos que habitan su obra de ficción, en continuidad con sus figuras secretamente veneradas, tales como San Bernardo u Gandhi. Numerosas figuras históricas de la afirmación vital podrían ser por cierto mencionadas, empezando por la de Lawrence. Una de las más significativas, empero, para la comprensión del pensamiento estético y cultural de Malraux fue ciertamente la de su viejo maestro y amigo el arquitecto Le Corbusier, al cual dedicó un vibrante homenaje, evocador del agua sagrada del Ganges y de la tierra del Acrópolis.

La política cultural de Malraux se comprende cómo el desenvolvimiento humanístico irreducible y coherente de la creación literaria y estética. La participación de Malraux a la política cultural del General de Gaulle es clave para comprender su visión de la *paideia*, de la cultura en un sentido que nunca se reducía a las vigencias del *Estado cultural*. De la misma manera que no se inspiró en Mounier, Malraux no tendrá continuadores, sino imitadores. La política de las *Grandes Obras* y la museología serían ciertamente continuadas, en particular por Georges Pompidou. Pero la misión del *estado cultural* se llegó a constituirse en un modelo holístico indudablemente *normativo* y como tal contrario al espíritu de libertad que Malraux reconocía a la cultura europea. El desempeño no igualado de Malraux propició, en Francia y en el espacio europeo, un modelo crítico de *excepción cultural* defendido frente a la globalización intempestiva de los productos culturales. No resulta indiferente que George Steiner, mayor pensador del problema de la cultura desde *After Babel* hasta *El Castillo de Barba Azul* y *Reales Presencias*, alude precisamente a Malraux en Francés a la hora de descalificar la cultura industrial de masa y de expresar su más ansiosa pregunta en cuanto al porvenir de la idea de Europa:

Tal vez sea sólo en Europa donde los fundamentos de alfabetización requeridos y la trágica vulnerabilidad de la *Condition Humaine* pudieran proporcionar una base (Steiner, 2005, p. 80).

Malraux solía decir que *la juventud europea esta menos preocupada por lo que el mundo puede ser que por lo que es*. Figura de figuras multiplicada en el prisma de sus propios personajes, Malraux tematizó la intemporalidad de la juventud, situando el dialogo entre las culturas y los espacios culturales a un nivel categorial en el cual la acción pulveriza los modelos. Sus últimas metamorfosis en la síntesis de las *Antimemorias* no dejan de reconducirlo a la *polis* griega, tan soñada y deformada, a la hora de celebrar la lucha contra el nacionalismo y las mitologías políticas destinadas a envenenar la esperanza.

Entre los discursos más altivos y legendarios que solía declamar Malraux en las *Noches* de Atenas o de Dakar, para dedicarlos a la ética legendaria de Grecia, a la memoria del resistente Jean Moulin o a Juana de Arcos, recordemos sus palabras declamadas en el umbral de la idea Europea, a modo de breve coda cíclica y para nuestro mayor beneficio en cuanto al destino de Europa y la supervivencia de la cultura mundial: “La garantía de la libertad, observaba Malraux, es la fuerza del estado al servicio de todos los ciudadanos. ¿Que será el espíritu? ¡Pues este será lo que ustedes harán!» (1949, p. 172).

La obra de la metamorfosis, símbolo Heracliteo, es el exponente de un pensar filosófico en acto y en tensión, distanciado de los sofismos de la consciencia histórica de Europa, y en armonía palintrópica con el juego del mundo. Al canto general de las metamorfosis individuales y colectivas, André Malraux había dado el nombre de *Museo imaginario*. Esta amplia colección o elección ficticia no confiere a las obras, según Malraux, la eternidad de los reinos de Sumer o de los Andes, o la inmortalidad del gesto de *Fidias*, sino una secreta liberación del tiempo. El museo real de Malraux, visual y acústico, ofrecía idealmente la presencia tangible de lo que debería pertenecer a la muerte. Pero sabemos con Ovidio que en las arenas de lo que llamamos la *cultura* como entre las paredes ficticias o reales del museo, la obra de la metamorfosis no se detiene. Malraux (1951) solía comparar los *lenguajes del arte* con la música como tal.

“Es el canto de la metamorfosis, y nadie lo escuchó antes de nosotros -el canto donde las estéticas, los sueños y aún las religiones, no son ya más que los libretos de una inagotable música”.

Al último acto de su obra y de su vida, en *La Metamorphosis de los Dioses y El Hombre precario y la Literatura*, Malraux ha seguido ensanchando dentro de nosotros las resonancias infinitas de la metamorfosis -esta *opera* monteverdiana de la condición humana-, mediante una arqueología de la fuerza enigmática del arte (Malraux, 1976, Appendice, pp. 1064-65). Su pensamiento sincategoremático de la temporalidad y su genealogía del gesto civilizador definieron ante nuestra responsabilidad cosmopolítica un “*contrapunto*” paradigmático que entrelaza la catedral y la caverna, Chartres y Elephanta, “cuyo ritmo cada vez más amplio orquestaría la creación de los escultores y lo sagrado que todas estas imágenes llevan en ellas como campanas” (Malraux, 1976, p. 1035).

Comentando la probable sorpresa, en Asia, de los viajeros de la edad pre mediática ante la singular facticidad de la *musica* misma, Malraux puntualizaba nuestro permanente asombro metafísico ante la existencia misma del arte y trascendía la mera metafóricidad de la *música* para designar su valor de paradigma irreductible de la invención creadora. Si el arte está destinado, como las formas de la estancia humana, a una mutación tan amplia como la de la belleza, si el *Museo imaginario*, el poderío enigmático del arte y lo *Intemporal* –nacidos juntos- podrían también fallecer juntos (Malraux, 1976, p. 1041), la responsabilidad infinita de la esperanza no queda menos afirmada como una exigencia ética irrecusable. He señalado en otro ensayo (Jean-Bernard, 2008) la afinidad esencial entre la Eticidad laica de Malraux y la exigencia absoluta que significa el *Rostro* en Levinas, más allá del coestar ontológico de Heidegger. El *Hombre Precario y la Literatura* (Malraux, 1974), expresó también –con sorprendentes acentos *crísticos*– la facticidad incondicional de la responsabilidad infinita ante el Otro, que nos intima diacrónicamente romper la totalidad en la perspectiva de una *ética*, de una *estética* y una *politheia* del *infinito en mí*.

Como hombre, escritor, pensador del arte, ministro-embajador del diálogo cultural, pensador de la esencia de la idea europea y filósofo de la estancia

humana, Malraux (1974, p.327) nos legó esta obsesiva esperanza en forma de interrogación:

Con el mismo rigor con el cual la cristiandad generó el cristiano, la más poderosa civilización de la historia habrá dado luz al hombre precario. ¿Resignaremos nos a ver en el hombre el animal que no puede no querer pensar un mundo que escapa por naturaleza a su espíritu? ¿O acordáremos nos que los acontecimientos espirituales capitales han recusado toda previsión?

Referencias

- Blanchot, M. (1949). *La Part du Feu*, Paris: Gallimard, 204-207
- Blanchot, M. (1971). *L'Amitié, « Le Musée, l'Art et le Temps. »*, Paris : Gallimard
- Bloch, E. (1918/1922/1977) *Geist der Utopie* (Zweite Fassung) [Espíritu de la Utopía, (Segunda Versión)]; Gesamtausgabe 3, Werkausgabe Edition Frankfurt am Main: Suhrkamp, 35
- Bloch, E. (1977-1979-1980). *El Principio Esperanza*, I-II-III. Traducción de Felipe González Madrid: Aguilar
- Bouveresse, J. (2001). *Precisión y Pasión, El problema del Ensayo y del Ensayismo en la obra de Robert Musil*, trad. Juan Manuel Cuartas y Marc Jean-Bernard, *Praxis Filosófica, Filosofía y Literatura, Nueva Serie, Núm 12*, 9-74.
- Bouveresse, J. (2004). *Essais*, IV, v, Paris, Agone, 129-161
- Claudel, P. (1928). *Connaissance de l'Est, Pensée en mer, Le Fleuve, Dissolution*, Paris : Typographie de Léon Pichon, 42-43, 105-107, 256-257
- Claudel, P. (1949). *Partage de Midi, Acte Premier*. Paris: Gallimard, 25-26
- Gourmont, R. de (1910). *Nouveaux Dialogues des Amateurs sur les Choses du Temps, 1907-1910, Epilogues, Vème série, La caste d'Europe, Civilisations*, Paris : Le Mercure de France, 176-184 ; 293-298
- Heidegger, M. (1936). *Nietzsche, Gesamtausgabe*, Abt. II, Band 43, 44, 47, 48; Frankfurt am Main: Klostermann, [1985-1986]
- Heidegger, M. (1936). *Nietzsche I y II*, tr. Luis Vermal, *La voluntad de poder como arte*, Madrid: Destino, [2000], pp. 165-210)
- Heidegger, M. (1959). *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, pp. 80-155

- Heidegger, M (1959). *De Camino al habla Diálogo sobre el lenguaje entre un japonés y un inquiridor*; Traducción del alemán: Yves Zimmermann, Barcelona: Serbal, [1987]
- Jean-Bernard, M. (1996). *Wittgenstein et l'idée de culture*. Doctoral Dissertation, 2 vols. Paris: Université de Paris I. Sorbonne
- Jean-Bernard, M. (1998). *Estilo de pensamiento y estilo Musical*. Paideia, Twentieth World Congress of Philosophy, Boston: Massachusetts U.S.A.
- Jean-Bernard, M. (2001). *Las dos voces de la «civiltà» en el pensamiento de Giacomo Leopardi, Praxis Filosófica, Filosofía y Literatura, Nueva Serie, Núm 12, 75-102*
- Jean-Bernard, M. (2000). *Visages et résonances de l'Infini : Éthique et Esthétique de l'Infini dans la pensée d'Emmanuel Lévinas, Caribbean Philosophical Association Symposium, Le Raizet, 2008, manuscrito inédito a publicarse próximamente*
- Malraux, A. (1921). *La Tentation de l'Occident, Oeuvres, I Paris : Gallimard [1970] La Gerbe Illustrée, Illustrations d'Alexeieff, 58-60, 64-67 ; 77-80, 98-102*
- Malraux, A. (1928 a). *Royaume-Farfelu, Œuvres, I. Paris : Gallimard, coll. La Illustrée, Illustrations d'André Masson, 328-329,338*
- Malraux, A. (1928 b). *A propos des Illustrations de Galanis, in Préfaces, Articles, Allocutions, Gallimard (2004), Pléiade, Écrits sur l'Art, I. 1175*
- Malraux, A. (1928 c). *L'Œuvre d'Art, Sur l'Héritage culturel, Les Otages, L' Homme et la Culture Artistique, in Préfaces, Articles, Allocutions (1922-1952), 1188-1190, 1191-1198, 1199-1200, 1201-1217*
- Malraux, A. (1928 d). *Les Conquérants, Postface, Paris : Gallimard, La Pléiade, [1976] 3, 91-92, 157-158, 164-172*
- Malraux, A. (1930). *La Voie Royale, Ille Partie, I. Paris : Gallimard, La Pléiade, [1976]. 157-253*
- Malraux, A. (1933). *La condition humaine, 1ère Partie, Paris : Gallimard, [1976] La Pléiade, 348, 540,*
- Malraux, A. (1933). *La condition humaine, Paris : Gallimard, Pléiade, 2002, Variantes, 1345*
- Malraux, A. (1934). *La Reine de Saba, « Une aventure géographique », Paris : 1965/1993, Les Cahiers de la NRF, Gallimard, 117*
- Malraux, A. (1946). *Lignes de Forces, L'Homme et la Culture Artistique, in Préfaces Articles, Allocutions (1922-1952), 1218-1219, 1226*
- Malraux, A. (1951). *Le Musée imaginaire de la Sculpture Mondiale, I La Statuaire, IV, Paris : Gallimard, La Pléiade, 1015-1018*

- Malraux, A. (1951). *Les Voix du Silence*, iv, *La Monnaie de l'absolu, Écrits sur l'Art, Œuvres Complètes, Vol. IV*, Paris : Gallimard, *La Pléiade*, 888-890
- Malraux, A. (1954). Appendice à *La Métamorphose des Dieux, Art et Histoire, Écrits Sur l'Art II, Oeuvres Complètes, V, La Pléiade*, [2004]. 1097-1098
- Malraux, A. (1976). *La Métamorphose des Dieux, L' Intemporel, Chapitre XIII*, 1035
- Malraux, A. (1976). *Le Miroir des Limbes, I. Antimémoires*, Paris : Gallimard, *La Pléiade* 67-86
- Malraux, A. (1974). *L'Homme précaire et la littérature*, Paris : Gallimard, 1977, 16-20, 327
- Mann, T. (1938). *The coming Victory of Democracy*, translated from the German by Agnes E. Meyer, New-York: Alfred A. Knopf, 1938
- Musil, R. (1922). *Das hilflose Europa*, Gesammelte Werke in neun Bänden, Herausgegeben von Adolf Frisé, 8, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1978, pp.1091-92. (Arántegui José L. (1992), *Europa desamparada o Un viaje por las ramas*, en *Ensayos y Conferencias*, trad. Madrid: Visor, col *La Balsa de la Médusa*).
- Simmel, G. (1922). *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam : Kiepenheuer.
- Spengler, O. (1918-1922). *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer der Weltgeschichte*, München: Beck 1959
- Steiner, G. (2005). *La idea de Europa*, Madrid: Siruela, 80
- Valéry, P. (1929). *Remarques Extérieures, Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe; Réflexions; Destin Intellectuel de la Femme*. Paris: Éditions des Cahiers Libres
- Valéry, P. (1957). *Oeuvres, Tome 1. Études Philosophiques, L'Homme et la Coquille, Essais Quasi Politiques*, (La Crise de l'Esprit, Première Lettre, Deuxième Lettre, Note, ou l'Européen) pp. 986, 988, 994, 1000, 1014