

# André Malraux más allá de su antimemoria\*

Recibido: 29 de octubre de 2014 | Aprobado: abril 13 de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.5

Nacho Duque García\*\*

nachodg@hotmail.com

## Resumen

Dos hipótesis sobre el género autobiográfico —e incluso sobre el autorretrato— parecen ceñirse perfectamente a las *Antimémoires* de Malraux: en primer lugar, que resulta estéril elaborar una interpretación a partir de una distinción entre ‘verdad’ y ‘ficción’ y, en segundo lugar, que toda autobiografía refleja una visión social e individual de la temporalidad, y ésta prolifera en los contextos más susceptibles de ser considerados históricamente ‘nuevos’. Malraux, como revelan sus *Antimémoires*, es un enigma que se alimenta de sí mismo, de los fragmentos de su vida y de los pasajes de sus obras. Para intentar desentrañarlo recurriremos a tres perspectivas diversas en lo que podríamos considerar una “presunta teoría malrauxiana de los tres Malraux” y, paralelamente, acudiremos a ciertos escritos en los que la autorreferencialidad resulta menos evidente y con los que Malraux propuso una visión del arte y de la vida sumamente particulares, acaso porque fue allí donde depositó las claves con las que poder acercarse a su trayectoria y a su pensamiento.

## Palabras clave:

Autobiografía, memorias, Malraux, modernidad, sujeto, historia, mito, antimemoria.

## André Malraux beyond his Anti-Memoir

## Abstract

Two hypotheses about the autobiographical genre —as well as about the self-portrait— seem to perfectly fit Malraux's *Antimémoires*: first, that it is sterile to develop an interpretation based on the distinction between ‘truth’ and ‘fiction’ and, second, that any autobiography reflects a social and individual vision of the temporality, so that it thrives in contexts more susceptible to be historically considered as “new”. Malraux, as revealed by his *Antimémoires*, is an enigma that feeds off itself, the intertwined fragments of his life and the passages from his works. To try to unravel his mystery we will resort to three different perspectives on what we might consider “a possible Malrauxian theory about the three Malraux”. Besides that, we will turn to some writings in which self-reference is less evident and where Malraux proposed a peculiar vision of art and life, perhaps because he concealed exactly there the keys to the best approach to the sense of his career and thought.

## Key words

Autobiography, memoirs, Malraux, modernity, subject, history, myth, anti-memoir.

\* El siguiente escrito se integra dentro de las líneas de trabajo llevadas a cabo por el Grupo de investigación Riff-Raff, de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, dirigido por los profesores José Luis Rodríguez García y Luis Beltrán Almería.

\*\* Doctor en filosofía por la Universidad de Zaragoza-España. Docente colaborador del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL) de la Università degli Studi di Padova, Italia

## 1. Dos hipótesis sobre el género autobiográfico

Cuando nos enfrentamos a la interpretación de una autobiografía o de un autorretrato son comunes dudas y sospechas que salpican cualquier trabajo que contiene dentro de sí una aspiración crítica. ¿Cómo interpretar aquello que no se presenta, al menos en apariencia, como la interpretación de una vida, de un individuo, sino como la verdad y nada más que la verdad? ¿Podemos interpretar entonces o deberíamos conformarnos, por el contrario, con la elaboración de meros comentarios que jalonasen la obra que tenemos ante nosotros? Estos interrogantes, más comunes de cuanto pudiera pensarse, son los que estimulan las dos hipótesis acerca del género autobiográfico, dos hipótesis que, como se verá muy pronto, guiarán el análisis que sigue y permitirán introducir la conflictiva y excepcional figura de André Malraux. Vamos con ellas.

En primer lugar, la autobiografía es una práctica literaria que exige un análisis crítico e interpretativo, del mismo modo que lo exigen una novela, un cuento o una poesía. Esto es una obviedad. Ahora bien, parece algo evidente que la crítica dirigida hacia la autobiografía se centra por lo general en el grado de veracidad que ésta produce en el lector. En esta constatación se halla la primera de las hipótesis apuntadas anteriormente. Al juzgar la veracidad o no que se desprende de un texto autobiográfico cabría pensarse que, tal vez, quien elabora una crítica paralela porta consigo un discurso de verdad, llamémosle ‘otro’, al que se ajusta en mayor o menor medida el texto leído. El riesgo de que una interpretación así acontezca, bastante común por otra parte, se podría traducir en las implicaciones que acarrea el hecho de que el crítico o intérprete establezca previamente una verdad –ya sea literaria o biográfica– que el autor de la autobiografía habría asumido o, en su defecto, debiera haber asumido. El asunto, como se puede ver, resulta espinoso y las consideraciones que de él pueden derivarse un tanto impertinentes y seguramente inciertas. Y es que, llevado a su extremo, la crítica a la autobiografía ejercería en tal caso una suerte de historicismo inviolable, es decir, terminaría elaborando un discurso contra el que precisamente habría surgido en su origen. En todo caso podría resumirse dicha problemática en un argumento común que subyace al análisis de cada uno de estos textos: la posibilidad de establecer una línea que delimite y separe los márgenes de la autobiografía y los

de la ficción. Stephen A. Shapiro señalaba que “la autobiografía es una organización imaginativa de la experiencia estética con diversos fines intelectuales y morales” (1868: 435). Robert Elbaz, por su parte, en su libro *The changing nature of the self*, apunta con bastante agudeza lo siguiente:

Yo ya no soy yo mismo, yo no soy la misma persona que era ayer o hace diez años: dada mi naturaleza racional, no puedo estar escribiendo mi autobiografía, sino la historia de una gran variedad de personajes vista desde la distancia. El autobiógrafo siempre escribe una novela, una ficción, acerca de una tercera persona. Y la pregunta no es si esa tercera persona coincide con la redacción del ‘Yo’ del autobiógrafo, sino más bien: ¿qué significa esto en tercera persona (o una serie de terceras personas) que desafía el mito de la continuidad que dicen acerca del mundo? ¿Qué subjetividad, qué papel, encarna en su relación con el mundo? (Elbaz, 1988: 12)<sup>1</sup>.

Las palabras de Elbaz resultan especialmente sugestivas porque nos invitan a reflexionar acerca de dos aspectos: en primer lugar, que de las autobiografías habremos de extraer no tanto una visión documental de su autor cuanto la relación que se manifiesta entre éste y el mundo en el que vive, lo cual, dicho sea de paso, rompería seguramente con el mito de coherencia lineal del autor al que ridículamente se sigue aspirando muchas veces en los ámbitos de la historia de la filosofía y de la crítica literaria; y, en segundo lugar, que dichos discursos llevan implícitos en sí mismos una consciencia del transcurrir del tiempo que, para Elbaz, se traduce en la percepción subjetiva del camino de una vida. Este último punto, el referido al tiempo o, para ser más exactos, a la percepción temporal, resulta ser el más interesante: Elbaz comienza el “Prefacio” de su escrito con una frase fundamental: “Este libro se refiere a la lenta aparición y a la consolidación gradual de la autobiografía como una práctica central en el discurso del modernismo”, y después añade, “se trata al mismo tiempo de la autobiografía como una práctica literaria que evoluciona en formas renovadas a través del tiempo y la estructuración de la subjetividad que estas formas intentan delimitar” (Elbaz, 1988; vii. Traducción del autor). Suponiendo que simplemente

---

<sup>1</sup> Esta traducción y las que siguen son del autor.

aceptemos como posible dicha afirmación, deberíamos considerar lo siguiente: que el modernismo, en cualquiera de sus formas estéticas y expresiones posibles, acarrea no sólo una percepción subjetiva del tiempo, sino también la consciencia de que dicha subjetividad se desarrolla dentro de un tiempo más amplio, lo que Foucault llamó el “reconocer su situación histórica” que caracterizaría una de las mayores aportaciones y novedades del pensamiento ilustrado (Foucault, 1985: 200-201). Y aquí tenemos la segunda hipótesis, esto es, que el discurso autobiográfico –y, junto a él, la práctica autorretrastística– reflejan una visión social y a su vez individual del tiempo, y proliferan en los momentos en los que resulta viable señalar que un contexto puede ser considerado históricamente ‘nuevo’.<sup>2</sup> De ahí que el sujeto de la autobiografía o del autorretrato condense en sí mismo el tiempo subjetivo y revele a su vez la consciencia de un ser en el tiempo.

Independientemente de si las hipótesis aquí apuntadas pueden establecer una teoría interpretativa acerca de las autobiografías, creo que, en su caso particular, las *Antimemorias* de Malraux se ajustan plenamente a ellas: por un lado cancelan la posibilidad de elaborar una crítica sustentada exclusivamente en el discurso de verdad en contraste con la ficción y, por otro lado, contienen un repaso tremendamente particular a los principales conflictos éticos y políticos del siglo XX, conflictos que, por cierto, ya forman parte de la genealogía que desemboca en la agenda sociopolítica actual y que, en definitiva, nos hemos acostumbrado a denominar históricos.

## 2. Presunta teoría malrauxiana de los tres Malraux

La personalidad de André Malraux, su obra y su propia autobiografía suponen en sí un desafío para cualquier lector ya que se trata de un hombre complejo, tal vez más propio de la literatura que de la historia. Una anécdota bastante curiosa nos acerca al laberinto de su vida y a lo que su figura podía suponer para quienes fueron sus coetáneos. 1965 fue un año complicado para el gobierno francés de Charles de Gaulle, gobierno del que Malraux formaba parte. Fue un

---

<sup>2</sup> Como el *ethos* de cualquier período que se defina a sí mismo como moderno, como lo explica Fredric Jameson (2004) en la primera parte de *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, pp. 23-86.

año complicado puesto que, por primera vez en mucho tiempo, el ejecutivo debía desenvolverse en una situación de mayoría precaria. Las elecciones de ese mismo año habían mostrado con nitidez numérica que el respaldo social no era ni mucho menos el obtenido en elecciones anteriores y que la alternativa del centro izquierda – aquella coalición que se reunía bajo las siglas del CIR, la *Convention des Institutions Républicaines*– poseía una fuerza de la que hasta entonces, debido entre otras cosas a las numerosas divisiones internas, no había gozado. La presión que la oposición ejerció contra el gobierno fue sumamente decidida y estuvo en gran parte caracterizada por el empleo de una retórica histórica que, apenas encontraba una buena oportunidad, se atribuía sin disimulo los valores que habían cimentado la fundación de la República francesa. El quince de diciembre de ese año, Malraux pronunció en el Palacio de los deportes de París una conferencia titulada “*Pour la V<sup>e</sup> République*” en la que, dirigiéndose al líder de la oposición, François Mitterrand, se preguntaba cómo era posible que siguieran sosteniendo como suyos ciertos valores de tipo absoluto, como la libertad, precisamente aquellas personas que ni siquiera habían estado en España.<sup>3</sup> Esta afirmación de Malraux denota la consciencia de que su persona revestía una serie de implicaciones éticas y morales que difícilmente podrían ser discutidas mediante la elocuencia propia de la política de partidos e instituciones: son inanes las palabras sin verbos. ¿Izquierda? En la primavera de 1934 Malraux se encontraba en Berlín junto a André Gide para defender a Georgi Dimitrov, quien se hallaba encarcelado y acusado por el gobierno nazi de la quema del Reichstag un año antes; durante ese verano Malraux y su esposa Clara se desplazaron a Moscú donde encontraron a Stalin o a Gorki, entre muchos otros; los acompañaba en su viaje Paul Nizan, el hombre del que le separaban por aquel entonces las razones de la ortodoxia política y al que, a pesar de ello, le unía una fuerte amistad (Lyotard, 1996: 188-189). Y si le acusaban de anticomunista, Malraux respondía elocuentemente ese mismo año de 1965: “delante de Mao o delante de Foursteva

---

<sup>3</sup> André Malraux, “*Pour la V<sup>e</sup> République*” (15 de diciembre de 1965). Jacques Chirac recuerda un episodio similar que tuvo lugar meses antes, durante la campaña, cuando en un encuentro electoral en el distrito Seine-Saint-Denise los comunistas llenaron la sala e iniciaron la protesta: “volaban sillas. Abucheaban a Malraux, que estaba sentado en la tribuna. Él aprovechó un silencio y, como actor extraordinario que era, se dirigió a los militantes y simpatizantes del PCF: ‘Os estuve esperando en el Guadalquivir, y no os vi aparecer...’” (citado en Todd, 2001: 14).

yo no soy un anticomunista” (Stéphane, 1984: 136). ¿Libertad? En 1936 Malraux, con el apoyo del jefe del gabinete del Ministerio del Aire francés —y futuro líder de la resistencia— Jean Moulin, organizó la Escuadrilla España con la que llevó a cabo numerosas misiones de ataque contra las fuerzas nacionales en la guerra civil. ¿Resistencia? Malraux, activista del antifascismo, formó parte de la resistencia francesa y dirigió a partir de 1944 la brigada *Alsace-Lorraine*. ¿Cómo atacar a Malraux entonces? La respuesta a esta pregunta se encierra en otra cuestión que de algún modo permanece abierta para muchos: ¿cómo explicar que el protagonista de todos aquellos hechos, el hombre que frecuentó a la vanguardia artística del París de los años veinte, el viajero en Indochina, el escritor de la izquierda, formara parte de todos y cada uno de los gobiernos gaullistas?

Los dos interrogantes muestran cómo Malraux, antes incluso de 1965, había dejado de ser un hombre y se había convertido en algo no muy lejano a un mito. Y es que oponerse a Malraux suponía desafiar su pasado y el poso que éste había dejado en el rostro del político y en las razones del adversario. Ahora bien, la pregonada contradicción de su trayectoria seguía siendo un misterio insoslayable, una respuesta ausente y un silencio a través del cual podía accederse a la crítica e incluso a la burla contra el supuesto engréido, contra el mitómano, el egocéntrico, el exagerado vanidoso. Sin embargo, lejos de reducirse a supuestas patologías y actitudes más o menos reprochables, la trayectoria variopinta de Malraux debe explicarse en otros términos más interesantes y enriquecedores desde un punto de vista interpretativo. En el “Prólogo” de *El demonio del absoluto* encontramos una afirmación clave para vislumbrar no una linealidad vital, filosófica o literaria —recurrente ficción del lector—, sino una coherencia en la multiplicidad de los distintos ‘yo’ que se acumulan tanto en su antimemoria como en el resto de sus obras. Dice Malraux: “el hombre que creó la ficción —el artista— y el que intenta vivirla —el aventurero— encuentran en todo el mundo un cómplice” (2008: 41). Por aparecer en *El demonio del absoluto*, obra de mayor carácter referencial dentro de su producción literaria y ensayística, creo que no será demasiado descabellado apuntar que Malraux se refiere a sí mismo y a las tres situaciones que definen su persona en los diversos y muy variados instantes de su vida. Desentrañaremos a partir de ahora cada uno de estos Malraux, si bien no obtendremos más que una operación casi hermenéutica que no conseguirá oscure-

cer una perspectiva bien diversa y seguramente inquietante, a saber, que Malraux fue aventurero, artista y cómplice simultáneamente en cada una de las situaciones de su vida de un modo muy consciente, y que en esta constatación reside la construcción de su mito, un mito sin vida pero con historia.

### 3. Crónica de la metamorfosis (el artista)

Las *Antimémoires* contribuyen directamente a la edificación del ‘mito Malraux’ y lo hacen sobre todo mediante su propia estructura narrativa. El texto, en su edición original, se divide en cinco capítulos cuyos títulos serán inmediatamente reconocidos: *Les noyers de l’Altenbourg*, *Antimémoires*, *La tentation de l’Occident*, *La voie royale*, *La condition humaine*. Obras –salvo *Antimémoires*– escritas anteriormente por Malraux. Para aumentar la confusión inicial, el lector comprobará que los hechos narrados no sólo no siguen un orden cronológico sino que, además, se entrelazan con pasajes de la ficción novelesca, que Nehru, Mao, Gide, de Gaulle, Valéry, Stalin o Kennedy comparten páginas con el propio Malraux –o Coronel Berger– y con personajes de su literatura como Clappique, Perken o Claude en una suerte de metanarración contradictoria, que toma la forma exterior de autobiografía para celar en su interior más profundo una singular ausencia, la del propio sujeto de la memoria. De ahí que pueda afirmarse que lo que denota su texto es una ausencia en cada uno de los instantes narrados. No obstante, puesto que se ha venido considerando que cada uno de los personajes creados por Malraux no son más que “extensiones de su yo perdido” (Elbaz, 1988: 144), podría aducirse que el autor encarna la omnipresencia silenciosa de la que emerge el flujo inagotable de episodios que aspiran a permanecer en la eternidad, un *kairòs* donde se congregan ficción y memoria:

Reflexionar sobre la vida –sobre la vida frente a la muerte– sin duda no es más que profundizar sobre su interrogación. Yo no hablo del hecho de ser matado, que no pone casi en cuestión a nadie que tenga la suerte banal de ser valiente, sino de la muerte que aflora en todo lo que es más fuerte que el hombre, en el envejecimiento e incluso en la metamorfosis de la tierra –la tierra sugiere la muerte por su torpeza milenaria como por su metamorfosis, incluso si su metamorfosis es la obra del hombre– y sobre todo lo irremediable, el: tú no sabrás jamás lo

que todo esto quería decir. Delante de esta cuestión, ¿qué me importa lo que no importa nada más que a mí? Casi todos los escritores que yo conozco aman su infancia, yo detesto la mía. He podido y mal aprendido a crearme a mí mismo, si crearse es acomodarse en esta posada sin rutas que se llama la vida. Yo he sabido alguna vez actuar, pero el interés de la acción, salvo cuando se eleva a la historia, está en lo que se hace, no en lo que se dice (Malraux, 1972: 10).

Este fragmento del inicio de las *Antimémoires* condensa las líneas maestras que se proyectarán a lo largo del libro. Por una parte, la perspectiva de la vida y de la muerte como elementos indisolubles en la consciencia del autor; por otra, la primacía del hacer sobre el decir. El conjunto de todo ello da lugar a un enigma a cuya revelación únicamente podrá accederse a través de un percibir el instante, cada instante, como una certificación de la metamorfosis. La idea de metamorfosis supone el eje sobre el que se despliegan los recuerdos y lo que hace que los personajes y los eventos abandonen su condición histórica, que se ceñiría a la duración de las acciones, para devenir fragmentos de una ficción antihistórica, admitiendo entonces su incursión en el camino hacia la eternidad. Escribió Blanchot a propósito de la metamorfosis que propone Malraux lo siguiente: “lo que un tiempo era dios se vuelve estatua; lo que era retrato se hace cuadro; e incluso los sueños, esa ausencia en la que se transfiguraban el mundo y las imágenes del mundo, se disipan en esta claridad nueva que es el pleno día de la pintura” (2007: 23). Blanchot analiza los textos que Malraux dedicó al arte en los que la idea de metamorfosis se desarrollaba con mayor nitidez, páginas que desentrañaron anticipadamente el significado de esta supuesta autobiografía, de su estructura formal y de su carácter ontológico. De ahora en adelante pues, podremos considerar que la reunión de aquellos recuerdos con los fragmentos de un pasado novelado alcanzan un estatus narrativo inusual: ya no unas confesiones o unas memorias –propósito que nunca fue tal–, sino la transposición escrita que Malraux lleva a cabo a partir de lo que él mismo había concebido sobre la metamorfosis del arte. Así, las *Antimémoires* son un “museo imaginario” creado por Malraux.

Publicado inicialmente en 1947 como la primera parte de *La psicología del arte*, y aparecido de nuevo, cuatro años después, para abrir *Las voces del silencio*, “El museo imaginario” resulta ser, ante todo, uno de los ensayos más conocidos de cuantos Malraux dedicó al



arte. Aunque con fines muy distintos, el punto de partida no se hallaba muy alejado del que describiera en 1936 Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, esto es, la constatación de una serie de prácticas de expresión estética, como el cine o la fotografía, que, con su difusión incipiente e imparable, estaban destinadas a modificar la relación entre el autor, las obras de arte y los espectadores. En el caso de Malraux esta constatación no implicaba una ruptura con la tradición estética del modernismo –sobre todo del modernismo pictórico que empezaba a configurarse con Manet–, sino más bien una perseverancia en la metamorfosis más profunda del arte, aquella que se inició “cuando el arte no tuvo más fin que el suyo propio” (Malraux, 1956: 52). Ahora bien, la profusión de la fotografía favoreció un conocimiento paulatino y a su vez masivo, mediante estampas, cromos o láminas, de las grandes obras de arte y modificó, tal y como relata Malraux, el escenario de la propia historia del arte: ya no se trataba de una sucesión de estilos sino que cada obra y cada estilo, recientes o no, se veían rodeados del resto de estilos y de todas las obras de arte que quien los examinara pudiera recordar: cuando contemplo *La ejecución de Maximiliano* de Manet rememoro *El 3 de mayo de 1808* de Goya, al lado de *El beso de Judas* de Giotto encuentro *La rendición de Breda* de Velázquez, y con el *Autorretrato* de Durero no puedo evitar evocar el paño que sostenía Verónica durante el Viacrucis y que tiempo después dejó de ser un sudario para pasar a ser un autorretrato. Otra metamorfosis. Es así como cada uno de nosotros concebimos un museo imaginario. “Allí donde la obra de arte”, escribe Malraux, “no tiene más función que ser obra de arte, en una época en que se prosigue la exploración artística del mundo, la reunión de tantas obras maestras, de la cual están sin embargo ausentes tantas obras maestras, convoca en el espíritu a todas las obras maestras. ¿Cómo dejaría de llamar a todo lo posible, esa mutilación de lo posible?” (1956: 13). Cualquier obra, por tanto, contiene toda la historia del arte, aún cuando ésta sea posterior, puesto que un grabado, como una tela o una escultura, es un fragmento de esa historia que, ahora sí, todos estamos en disposición de reconocer. Sin embargo, la primacía del arte en la obra actual, así como la primacía de la que el museo imaginario ha dotado a la obra de la antigüedad, ha desalojado todo contenido histórico que la obra tenía en el pasado o podía tener:

La reproducción nos proporciona la escultura mundial. Ha multiplicado las obras maestras reconocidas, promovido a su rango a un gran

número de otras obras, y llevado a algunos estilos menores hasta su prolongación en un arte ficticio. Por ella entra en la historia el lenguaje del color; en su museo imaginario, cuadros, frescos, miniaturas y vitrales parecen pertenecer al mismo dominio. Esas miniaturas, esos frescos, esos vitrales, esas tapicerías, esas placas escitas, esos detalles, esos dibujos de vasos griegos, —aun esas esculturas— se han convertido en *láminas*. ¿Qué han perdido? Su cualidad de objetos. ¿Qué han ganado? El mayor significado de estilo que pueden asumir. Es difícil precisar lo que separa la representación de una tragedia de Esquilo bajo la amenaza persa, con Salamina en el horizonte del golfo, de nuestra lectura de esa tragedia; pero no es difícil sentirlo [...]. Nada da una vida más corrosiva a la idea del destino que los grandes estilos, cuya evolución y metamorfosis parecen las anchas cicatrices del pasaje de la fatalidad sobre la tierra (Malraux, 1956: 43-44).

La propuesta de paragonar cada pasaje de las *Antimémoires* con una lámina extraída de su peculiaridad temporal acarrea una serie de consecuencias que será necesario detallar: la primera de ellas, que todo recuerdo de Malraux muere en el mismo momento en el que viene escrito, inscrito y reagrupado en una colección sincrónica de recuerdos que, al menos por ahora, habremos de considerar una suerte de álbum —narrativo, literario, no autobiográfico—; la segunda, que los recuerdos pierden definitivamente la función que poseyeron cuando gozaban aún de un hilo de vida; la tercera, que cada pasaje evocado adquiere una nueva función, por sí mismo y en compañía de todo cuanto le rodea. Podría elucubrarse que detrás del ‘signo’ de las *Antimémoires* se esconde una pulsión de vida y de muerte, Eros y Tánatos encerrados en cada uno de sus fragmentos antes incluso de que Derrida hablara de la descontextualización y acuñara el término de “citabilidad” (1989: 361-362). Sin embargo, esa operación interpretativa no nos conduciría más que a la superficie del problema. Del mismo modo que detrás de ese *David* mármreo de cinco metros ya no contemplo la magnitud significativa de un rey sino la pericia inusitada de un artista, tras los maquis de Montignac o tras un encuentro con Nehru habré de escudriñar una significación ulterior a la que estos pasajes singulares ostentaron en el momento de su desarrollo. La operación narrativa llevada a cabo por Malraux bien puede considerarse una “mitologización”, lo cual implica sobre todo un proceso de mutación del sesgo temporal que alberga toda acción pretérita: el paso del episodio histórico al mito.

A través de esta estrategia ‘mitologizadora’ Malraux alcanza la trascendencia de su ‘yo’ de las *Antimémoires*, lo que explica su ausencia más allá de la encarnación novelesca defendida por Elbaz y fomenta su omnipresente diseminación en el ‘sentido’ de la historia.<sup>4</sup> Surge entonces una duda interpretativa tal vez razonable, seguramente llena de prejuicios: ¿con qué fin?

En las reflexiones de Blanchot acerca del “museo imaginario” se halla una respuesta posible: “nuestra visión histórica es ilusión, es un mito, pero ese mito es de una extrema ‘riqueza espiritual’, esa ilusión representa lo eternamente verdadero, la parte de verdad que hay en una supervivencia que permanece presente, nos sigue siendo accesible, nos conmueve, nos fascina, es nuestra, como si esta supervivencia encontrara vida en nosotros, y nosotros supervivencia en ella” (2007: 33). Esta supervivencia pasa sin duda por el reconocimiento de la metamorfosis del contemporáneo y de los mitos referenciales –y la “mitomotricidad”, o perspectiva que de ellos asumimos en un momento dado, como “mitos fundantes” y, a la vez, “mitos del contrapresente” (Assman, 2011: 75-82)– que a ella le son propios y que Malraux congrega en unas páginas que aspiran a cancelar la memoria individual para contribuir a la edificación de una memoria cultural. Insistamos en sus elocuentes palabras: “¿qué me importa lo que no importa nada más que a mí?”. Ahora bien, nada de todo ello impediría que continuáramos leyendo el escrito como si de un álbum con láminas se tratase. Nada, decíamos, si no fuera porque las *Antimémoires* contienen una advertencia final sumamente turbadora: “He vuelto a Lascaux. Desde que los hombres han entrado allí libremente, la gruta está condenada: ínfimos hongos proliferan en ella, descascaran los bisontes y los caballos magdalenenses. Veinte mil años de supervivencia sin hombres, quince años de supervivencia con los hombres y la destrucción” (Malraux, 1972: 482-483). El presente que describe Malraux es, por tanto, el ámbito de la transformación del tiempo histórico, pero también, y lo que es más importante, el testigo de la mutación del “tiempo de

---

<sup>4</sup> Así lo explica Maurice Blanchot: “pero lo que hace el caso de Malraux tan singular es que tal vez él no hace sino buscarse a sí mismo, pero se puede encontrar en la realidad histórica, la más inmediata y la más general; él lo ve y describe los eventos más importantes, los que manifiestan su tiempo y deciden el que está por venir. Él no crea nada más que su mundo, sí, pero el movimiento de ese universo interior coincide con el de la historia, y, de ese modo, también crea la historia, es decir, el sentido de la historia” (1949: 213).

los orígenes”, el tiempo que fue de los dioses, de los titanes y de los héroes antes que de los hombres. Así se eleva la triste respuesta que ya intuía Adorno cuando, en su exilio en Santa Mónica, escribía una nota en la que se preguntaba con inquietud: “¿qué pasó con Ulises?”. El deterioro de Lascaux es la prueba evidente de que en el horizonte de la metamorfosis contemporánea se atisba sólo un final posible: la muerte.

#### 4. El hombre gato (el aventurero)

“Pasaban gatos, clandestinos, a lo largo de las regueras... ‘Ese noble barbudo no quiere que cacen en sus tierras...’” (Malraux, 1977: 51). La pasión de Malraux por los gatos es uno de los rasgos más significativos con los que el autor revistió su mito y delineó su imagen. No en vano, resulta muy común la presencia felina entre las páginas de sus obras, acompañando al escritor en fotografías y retratos, o garabateado por su mano a modo de firma (Picon, 1958: 88). El gato, desde Mesopotamia hasta Egipto, ha sido el testigo del nacer de la civilización, ha sido el compañero sigiloso que ronronea en el regazo de una dama de la corte, el vagabundo que caza en las cloacas de la ciudad, el funambulista que mantiene el equilibrio entre los alféizares que separan las ventanas de dos enamorados que aún no se conocen. El gato es, además, el actor de muchas correrías que intuimos pero que ni siquiera imaginamos. Es muy probable que esto último despertara desde muy pronto la exaltación malrauxiana por el gato e hiciera de éste uno de sus motivos estéticos más sugerentes. El gato es el aventurero indomesticable y el reflejo de un proyecto –¿acaso el último?– que Malraux vislumbra en la metamorfosis. Escribe al inicio de sus *Antimémoires* que una de las metamorfosis “más profundas que puede crear el hombre es aquella de un destino padecido a un destino dominado” (1972: 13). Pero, a pesar de esta temprana afirmación, no encontraremos en esas páginas nada parecido a un manual de instrucciones que nos permita dilucidar cómo apoderarnos de nuestro destino, cómo escapar de la muerte y, en definitiva, qué hacer para que las cuevas de Lascaux sigan siendo la morada de una existencia divina y poética, ajena al tiempo. Frente al problema Malraux actúa con celeridad: como ministro de cultura cierra al público el acceso a las cuevas en 1963 con el objetivo de preservar el arte que contenían y programar las acciones necesarias

para su conservación. Claro que, puesto que no sólo se trataba de arte,<sup>5</sup> difícilmente quedaban satisfechas las demandas que la incertidumbre filosófica había abierto en torno a la metamorfosis.

Para procurar resolverlas será necesario indagar en las páginas de una obra singular de Malraux a la que antes hacíamos referencia, *El demonio del absoluto*: un texto asaz particular, no exento de misterios, que aparece parcialmente en 1946 con el título *N'était-ce donc que cela?*, y que sólo algunos años después de su muerte verá la luz tal y como fue concebido. Una primera ojeada podría dar la errónea impresión de que se trata de un escrito dedicado a T. E. Lawrence, impresión que, dado que únicamente había sido publicado un fragmento, Malraux hubo de desmentir: “nunca he tenido la intención de escribir una biografía de Lawrence”, afirma en una entrevista el 18 de agosto de 1975, “mi libro sobre Lawrence habría sido una suerte de ensayo” (Grover, 1978: 141). Por otra parte, el propio Malraux avivaba la incertidumbre que rodeaba la gestación de su obra. En un primer momento afirmó haber encontrado a Lawrence en Londres hacia 1934, algo que su esposa Clara consideraba improbable; después, en aquella misma entrevista de 1975, Malraux se mostraba vago con las fechas, pero más preciso con el lugar del encuentro: el hotel Ritz de París.

Frédéric Grover: ¿Podría dar ejemplos de relaciones accidentales que tuvo con escritores?

André Malraux: Sí, el coronel Lawrence.

F.G: ¿Cuáles fueron las circunstancias de su encuentro?

A.M: Él quería que yo hiciera un prólogo a un libro de un amigo suyo en el ejército.

F.G: ¿En qué fecha fue eso?

A.M: Poco antes de su muerte, en 1934 o 1935.

F.G: ¿Qué impresión le dio?

A.M: La primera cosa que hay que decir es que no es fácil tener una relación simple con un hombre que tiene una doble identidad. Sucedió en el Ritz. Vino con un jersey de cuello alto y el resto de su ropa a juego. En esa época, en el Ritz, me pareció inusual. Pero esta simplicidad

---

<sup>5</sup> Dice Malraux: “La obra de Rembrandt está frente a usted con un gran poder de genio y enigma; usted quiere aclarar lo que usted quiere aclarar. Pero de haberlo hecho, el paso de la historia a la biografía, se da cuenta de que eso no es suficiente, no responde a su pregunta. Otra cosa entra en juego, más o menos ligada a las figuras de Lascaux. La antihistoria en toda su totalidad frente a la historia en su tiempo limitado” (citado en Stéphane, 1984: 104).

no engañaba a nadie. Los sirvientes, se inclinaban, rodeado del respeto debido a su personaje. Era un incógnito falso. Había querido ser el soldado Smith, pero no era cierto. Todo el mundo sabía que era Lawrence de Arabia. Sus amigos respetaban su intención, pero el anonimato no era cierto, porque su personalidad era muy fuerte y se manifestaba de un modo muy establecido (Grover, 1978: 143).

Difícilmente sabremos si dicho encuentro tuvo o no lugar en aquel hotel o si, por el contrario, ocurrió en un rincón privilegiado de la imaginación de Malraux. La cuestión, en todo caso, resulta irrelevante para lo que debemos explicar, más aún porque una lectura atenta de *El demonio del absoluto* desplazará el centro del relato desde Lawrence hacia el propio Malraux. No cabe duda de que la figura del coronel inglés, el instigador del alzamiento de las tribus árabes contra la dominación turca, despertaba en Malraux una profunda admiración; no cabe duda tampoco de que el francés conocía bien *Los siete pilares de la sabiduría*, que había leído el escrito con suma atención y que tenía acceso, además, a otras fuentes epistolares que ampliaron su perspectiva e hicieron que, poco a poco, su interés virara hacia los episodios más nebulosos de la vida de Lawrence tras su epopeya en Oriente Próximo. Y, a pesar de todo ello, el libro deja pocas dudas de que el propósito de Malraux era el de subrayar los numerosos paralelismos existentes entre él y Lawrence de manera que, directa o indirectamente, se servía de la figura de éste para hablar de sí mismo y de su pensamiento. Ambos iniciaron su andadura con un largo viaje: Lawrence saltó de Inglaterra a Francia y después a Siria para estudiar los castillos de la época de las Cruzadas; Malraux viajó a Indochina en busca de restos arqueológicos. Ambos sirvieron en el ejército de su país y sintieron una atracción irrefrenable por la aviación: mientras que Malraux, como anotábamos antes, organizó la Escuadrilla España para defender la causa republicana durante la Guerra Civil, Lawrence se enroló en la aviación británica –las célebres RAF– con el pseudónimo de John Hume Ross esperando en vano conseguir escapar de su fama y pilotar un avión cual simple soldado. Ambos gozaron de la confianza del dirigente carismático de su país: Malraux fue ministro en todos los gobiernos presididos por el general Charles de Gaulle; Lawrence fue el hombre de confianza de Winston Churchill en el Departamento de Oriente Medio y si no obtuvo cargos, méritos y rangos superiores se debió, al parecer, a su negativa a aceptarlos. Compartieron, además, la pasión por la lec-

tura de algunas obras que consideraron “libros titanes”: *Moby Dick*, *Así habló Zaratustra* y, por encima de ningún otro, *Los hermanos Karamazov* (Malraux, 2008: 388 y ss.). Y, no siendo las únicas líneas en las que confluyen sus biografías, a ellas habrá que unir una rebelión subjetiva que parece motivar todos y cada uno de los actos que protagonizan Malraux y Lawrence: la rebelión contra su destino, la ejecución de una obra de arte, la certeza de haber vivido, al menos una vez, una aventura:

Desvanecido con el mundo, sólo podía desaparecer de él o recrear mediante el arte un mundo que se aviniese consigo mismo: el arte eludía el absurdo universal al igual que eludía la muerte. Tanto da que la fatalidad que eclipsa las civilizaciones eclipse asimismo las obras de arte: toda supervivencia, siquiera provisional, es una misteriosa victoria sobre la condición humana. Las obras maestras no sólo triunfan provisionalmente sobre la muerte, sino que su universo es una rectificación esencial de la creación, el desquite del hombre. La fuerza del arte (recorra o no a la belleza) reside en su capacidad de oponer al mundo real sometido un mundo sometido al hombre (Malraux, 2008: 334-335).

A esta afirmación, que recusaría en buena medida las infaustas conclusiones que se atisbaban en las últimas páginas de las *Anti-mémoires*, podrían añadirse muchas otras que contribuyen a crear un texto insólito dentro de la producción literaria de Malraux, el catálogo de los mecanismos que conducen al sujeto al rechazo de su condición humana y social, el canto contra el sometimiento y la verificación de que en ese camino se encuentra la soledad, que espera paciente reunirse con el aventurero tarde o temprano. A ella se le dona la vida y después sólo queda el silencio.

## **5. La última voz de la orden de la noche (el cómplice)**

Malraux fue cómplice mucho antes que ministro. O tal vez ejerció de ministro mucho antes de llegar a serlo. Viajó desde Francia a la Unión Soviética y a los Estados Unidos en busca de fondos que contribuyeran a sostener las precarias fuerzas republicanas españolas. Corría el año 1937. Meses después, y con el rumor de las bombas nacionales que se aproximaban desde el Ebro, logró concluir el rodaje de *Sierra de Teruel*, basada en su novela *L’Espoir*, película fraguada gracias a la colaboración con Max Aub y que habría de servir como fuente de denuncia contra el fascismo. Su inclusión en

el gabinete gaullista, primero como ministro de información, desde noviembre de 1945, y después como ministro de cultura, desde julio de 1959 hasta 1969, supuso pues una continuación de la actividad pública que ya estaba llevando a cabo desde hacía más de una década pero, a su vez, reveló su aceptación inquebrantable de un proyecto político. Las referencias a la relación entre Lawrence y Churchill presentes en *El demonio del absoluto* pueden ayudarnos a comprender su filiación: “la fuerza de un político reside no tanto en sus argumentos cuanto en que una serie de hechos hayan ido inscribiéndose uno a uno en el esquema que había trazado”, y concluye más adelante diciendo: “era como si Churchill se hubiese convertido en el agente ejecutor del destino histórico que Lawrence había sido el primero en adivinar” (Malraux, 2008: 426-427). Cambiemos los nombres e imaginemos...

Sin embargo al arquitectar un mito, el suyo propio, la vida del cómplice iba quedando siempre más desprovista de una historia, ya que la eternidad fagocita el tiempo. Malraux político se expuso entonces a las críticas más furibundas y se convirtió en el blanco favorito contra el cual alimentar el discurso opositor frente al gobierno: ¿por qué no estaba su nombre junto al de su hija Florence entre los firmantes del *Manifeste des 121* contra la Guerra de Argelia? La publicación del elenco de intelectuales el 6 de septiembre de 1960 fue la primera de las heridas recibidas por el ejecutivo del general de Gaulle y un golpe muy serio que Malraux tardó en encajar. En ese contexto, con la figura del escritor tachada de anticomunista y de reaccionaria, afloraban sus recuerdos pese a que ya no formaban parte de la historia, sino de una anhelada atemporalidad del imaginario social. Tal es el caso sin duda del discurso más recordado, el que pronunció para recibir las cenizas de Jean Moulin en el Panteón de París, el lugar en el que años después también descansarían sus restos: “Jefe de la Resistencia martirizada en horribles sótanos, observa con tus ojos ya desaparecidos todas esas mujeres de negro que velan por nuestros camaradas: ellas llevan el luto de Francia y el tuyo también”, exhortaba Malraux con un tono solemne en mitad de un silencio inolvidable. Y seguía más adelante:

Entra aquí, Jean Moulin, con tu poderoso séquito; con aquellos que murieron en los sótanos sin haber hablado, como tú, o incluso, más atroz si cabe, habiendo hablado; con aquellos de los campos de con-



centración, vestidos a rayas y rapados; con el último cuerpo por tierra de las aterradoras líneas de Nuit et Brouillard, finalmente derribado a culatazos; con los ocho mil franceses que no volvieron de las cárceles; con la última mujer muerta en Ravensbrück por haber dado asilo a uno de los nuestros. Entra, con el pueblo nacido de la sombra y desaparecido con ella- nuestros hermanos de la orden de la noche... (Malraux, 1971: 135).

Si una causa nunca fue olvidada y abandonada esa fue la del antifascismo de Malraux. Éste la abrazó desde muy joven y la siguió por los caminos en los que quiso divisarla: en España y en Francia, en el ímpetu de su amigo Nizan, en la Resistencia y en el gobierno del general de Gaulle (“me casé con Francia después de la derrota, en la resistencia”, solía decir [Grover, 1978: 123]). En ella se inscriben su condición de artista, de aventurero y de cómplice y allí se despliega su lucha contra la metamorfosis definitiva, la que hace de los vivos un recuerdo venidero. Sólo Perken, el aventurero que colma las páginas de *La vía real*, podía explicar de un modo tan sencillo y veraz la pulsión que subyace en su lucha, en la brecha siempre más amplia que se abre entre el mundo y el aventurero: la voluntad de inmortalidad.

Envejecer, eso es, envejecer. Sobre todo cuando uno se encuentra separado de los otros. El ocaso. Lo que me pasa es... ¿cómo decirlo?... mi condición de hombre: el hecho de que envejezco, de que esta cosa atroz, el tiempo, se desarrolla en mí como un cáncer, irrevocablemente... El tiempo, eso es.

Toda esta porquería de insectos se dirige hacia nuestro fósforo, sometidos a la luz. Esas termitas viven en su termitera, sometidas a su termitera. Yo no quiero someterme (Malraux, 1977: 58) 

## Referencias

- Assman, Jan (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Blanchot, Maurice (1949). *La part du feu*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (2007). "El museo, el arte y el tiempo". En: *La amistad*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques (1989). "Firma, acontecimiento y contexto". En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Elbaz, Robert (1988). *The changing nature of the self: a critical study of the autobiographic discourse*. London & Sydney: Croom Helm.
- Foucault, Michel (1985). *¿Qué es la ilustración?* En: *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Grover, Frédéric (1978). *Six entretiens avec André Malraux sur des écrivains de son temps (1959-1975)*. Paris: Gallimard.
- Jameson, Fredric (2004). *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- Liotard, Jean-François (1996). *Signé Malraux*. Paris: Bernard Grasset.
- Malraux, André (1956). *El museo imaginario*. En: *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Malraux, André (1971). *Oraisons funèbres*. Paris: Gallimard.
- Malraux, André (1972). *Antimémoires*. Paris: Gallimard.
- Malraux, André (1977). *La vía real*. Barcelona: Argos.
- Malraux, André (2008). *El demonio del absoluto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Picon, Gaëtan (1958). *Malraux par lui-même*. Paris: Seuil.
- Shapiro, Stephen (1968). "The dark continent of literature: autobiography". En: *Comparative Literature Studies*, No. 5.
- Stéphane, Roger (1984). *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris: Gallimard.
- Todd, Olivier (2001). *André Malraux, une vie*. Paris: Gallimard.