

UNA CONCIENCIA LITERARIA

ANDRÉ GIDE (1869-1951)

I

A vrai dire, je ne sais pas ce que je pense de lui. Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Vous le connaissez depuis trop peu de temps pour le juger. Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer.—LES FAUX-MONNA-
YEURS.

Bastaría hojear la colección de la *Nouvelle Revue Française* —que Gide contribuyera a fundar en 1909 y cuya dirección invisible ejerciera hasta 1940—; bastaría examinar las páginas de cualquier historia literaria contemporánea, para advertir la calidad y latitud de la influencia de André Gide en las letras del siglo. Ni su temprana escisión del movimiento simbolista (donde aprendió la cartilla poética); ni su resistencia a abrazar el catolicismo; ni su defensa apasionada de la pederastia; ni su denuncia del régimen colonial francés; ni su adhesión al comunismo corregida por el posterior ataque al régimen soviético; ninguno de estos actos, tan discutidos, tan calumniados por la pasión de los interesados, disminuyeron la proyección de su obra sobre el escenario contemporáneo. Sólo consiguieron renovar su público e inquietarlo. Y en el momento de su muerte —octogenario como Goethe— André Gide continuaba siendo una presencia viva.

Quien observe su carrera literaria advertirá, ante todo, que refleja una entrañable busca de sí mismo, al tiempo que una trasposición en clave artística de la agonía de su creador, de

su pasión. En su primera época, simbolista y postsimbolista, Gide se libera de sus orígenes protestantes, de su educación puritana, de su horror a la carne y al pecado, por medio de los *Cahiers d'André Walter* (1892), de las *Nourritures Terrestres* (1897), de los tratados y las soties (*Traité du Narcisse*, 1891, hasta *Les Caves du Vatican*, 1914), de su teatro (*Le roi Canaule*, 1901, *Saül*, 1903). Afirma entonces —aunque con tanta reticencia— su singularidad sexual, reniega de toda atadura a la tradición social o al pasado (de entonces es aquel retruécano: “*La famille, régime cellulaire*”), postula como su verdadera ambición una permanente disponibilidad, una negativa a elegir (“*La nécessité de l'option me fut toujours intolérable; choisir m'apparaissait non tant élire que repousser ce que je n'étais point*”), a comprometerse, a embanderarse (“*J'ai peur, comprenez-moi, de m'y compromettre. Je veux dire de limiter par ce que je fais, ce que je pourrais faire. De penser que parce que j'ai fait ceci, je ne pourrais plus faire cela, voilà qui me devient intolérable*”). Concibe entonces —en teoría y en la práctica de sus criaturas de ficción— el acto gratuito: “*Une action gratuite... Et comprenez qu'il ne faut pas entendre par là une action qui ne rapporte rien, car sans cela... Non, mais gratuit: un acte qui n'est motivé par rien. Comprenez vous? Intérêt, passion, rien. L'acte désintéressé, né de soi; l'acte aussi sans but; donc sans maître; l'acte libre; l'acte autochtone?*”¹

Entre tanto, su *Journal* íntimo va registrando las variaciones de su humor, la curva de sus opiniones, los renovados descubrimientos de sí mismo. Paralelamente a esa introspección,

1. Estas palabras de *Le Prométhée mal enchainé*, vividas luego por Lafcadio en *Les Caves du Vatican*, han sido precisadas (y criticadas) por Gide en estos términos: “Un acte gratuit... Entendons-nous. Je n'y crois pas du tout moi-même, à l'acte gratuit, c'est-à-dire à un acte qui ne serait motivé par rien. Cela est essentiellement inadmissible. Il n'y a pas d'effets sans causes. Les mots “acte gratuit” sont une étiquette provisoire qui m'a paru commode pour désigner les actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel (et c'est dans ce sens, en jouant un peu sur les mots, que j'ai pu parler d'actes désintéressés).”

desarrolla Gide una actividad crítica, forjando un instrumento estilístico de precisión clásica, fijando conceptos cardinales, imponiendo a la atención de sus contemporáneos, un Baudelaire, un Montaigne, un Stendhal, un Nietzsche; introduciendo a William Blake en las letras francesas con su traducción de *Marriage of Heaven and Hell*. Esta actividad pública había de centrarse en vísperas de 1914 en la NRF, desde donde contribuyó a orientar y ordenar las letras francesas contemporáneas. (Aunque siempre mantuvo su independencia y no vaciló en precisar públicamente su función: "*Plus je m'en retire, plus on croit que c'est moi qui dirige. Il est vrai que Rivière me fait cet honneur souvent de me demander conseil; pour moi, qui surtout ai souci de donner à chacun de l'assurance, je l'encourage en ses initiatives; or, c'est toujours dans celles qui diffèrent le plus de ma façon de voir que le public se plaît à reconnaître le plus mon esprit*"²).

La primera guerra mundial impone una invernada que beneficia al hombre. A su sombra, padece Gide una crisis religiosa que objetiva en las equívocas páginas de *Numquid et tu?*, cuaderno íntimo que publica a instancias de sus amigos católicos (Du Bos particularmente). Ese acto, que parece comprometerlo, no significa más que la liquidación de un estado espiritual, el saldo de una deuda. Un nuevo problema, para él más inmediato, altera completamente el cuadro, fuerza las decisiones. La ascensión de Marcel Proust y el escándalo de *Sodomite et Gomorrhe* —que presenta a los homosexuales sólo como invertidos— le obliga a iluminar completamente su actitud sexual, a desprenderse de ficciones simbolistas³. Por eso, la

2. En privado, en cambio, era más explícito. En carta a Paul Claudel le comunica el proyecto original: "Une revue se fonde ici dont je ne prends pas officiellement la direction... mais c'est tout comme, et c'est mieux-car je laisse l'apparence de la direction à trois amis plus jeunes, actifs et dévoués de cœur et d'esprit à la tâche de rédaction littéraire que nous assumons".

3. En obras anteriores (*L'immoraliste*, Saül) el tema de la pederastia se había insinuado con bastante claridad, según ha señalado oportunamente François Porché; pero sólo cae la máscara en *Corydon* (publicado, incompleto, en una edición no venal de doce

redacción y publicación de sus memorias (*Si le grain ne meurt*) supone un acto de incomparable audacia ya que mientras Proust analizaba objetivamente a los *hommes-femmes*, como si él mismo fuera heterosexual, Gide desplazaba todo el peso de su obra (y de su confesión) hacia la iluminación de su aventura moral de pederasta⁴.

De ambas crisis sale Gide renovado (y comprometido). Se siente capaz de sobrellevar el caos de la generación de la primera postguerra, la dadaísta y superrealista que encontró en *Les caves du Vatican* un inagotable ejemplo. Es en este grave momento de exposición cuando publica sus obras más maduras. A las ya citadas, deben sumarse: *Corydon*, que plantea dialécticamente una nueva actitud moral frente a la pederastia⁵; *Dostoïevsky* (1923), que so pretexto de analizar al complejo novelista ruso, le permite develar sus preocupaciones estético-morales; *Les Faux-monnayeurs*, su único intento novelesco, que orchestra los temas de su compleja visión del mundo y que completado por el *Journal des Faux-monnayeurs*

ejemplares en 1911; ampliado y en una tirada, sin nombre de autor ni editor, de veintidós ejemplares en 1920; entregado al público por la NRF en 1924) y en *Si le grain ne meurt* (doce ejemplares sin nombre de editor en 1920; edición venal en 1926, NRF). La misma precaución bibliográfica puede advertirse con *Numquid et tu?*, publicado por vez primera, sin nombre de autor ni editor, en 1922; reeditado por J. Schiffrin, en edición de tiraje limitado, en 1926; en edición venal recién en 1939, al reintegrarse al *Journal* (NRF).

4. Según cuenta Du Bos (*Journal*, vol. IV, marzo 19, 1928) el mismo Gide le confesó haber escrito *Si le grain ne meurt* sólo para mostrar su pederastia y hasta el momento en que ésta interviene (asegura Du Bos) "estaba tan poco impulsado por una necesidad que con arbitrariedad verdadera recogía ciertas cosas y dejaba caer otras, preocupado únicamente de alcanzar el momento del relato en que partía a Argelia".

5. La importancia que se concede aquí a *Corydon* no implica el reconocimiento de su excelencia. El mismo Gide (en el *Journal* especialmente) ha denunciado su insatisfacción y ha apuntado algunas censuras al procedimiento dialéctico (de diálogo socrático en más de un sentido) que creyó conveniente adoptar. Tampoco parece necesario advertir que ese mismo reconocimiento no implica aprobación de su tesis. Para un heterosexual resulta casi imposible el esfuerzo de objetividad necesario para creer en la sinceridad (o en la inteligencia) de Gide cuando sostiene los beneficios sociales de la pederastia. Esta ceguera (explicable por otra parte) le ha hecho mucho daño y ha pretextado abundantemente los ataques nada sutiles de católicos y stalinistas. Hasta su amigo Du Bos, tan patéticamente desprovisto de toda ironía, se permitió algunos sarcasmos con respecto a los mártires de la pederastia.

(1926) constituye un documento central para el estudio de la crisis de la novela contemporánea. Cualquiera de estos libros permite una mayor penetración dentro del complejo gidiano. Hay en ellos una manera más directa y total de desnudarse, de tomar partido. Al aventar la crisis íntima, el escándalo (casi escribo: la excomunión) de sus amigos católicos le obliga a exagerar su apartamiento de la iglesia y del dogma. Charles Du Bos escribe entonces su severo (y parcialmente injusto) *Dialogue avec A. G.* (1928), donde llega a hablar de inversión espiritual, y Ramon Fernandez, como réplica, un penetrante *A. G.* (1931), en el que por primera vez son examinadas con rigor lógico las “contradicciones” del hombre y se propone una interpretación duradera del humanismo de Gide.

A partir de este momento su obra literaria —proseguida sin pausa hasta el momento de su enfermedad final— se halla ligada estrechamente a la actualidad política que refleja y enjuicia. Un viaje por el Congo provoca la valiente denuncia del régimen colonial francés (*Voyage au Congo*, 1927; *Retour du Tchad*, 1928). La publicación en volumen de sus *Pages de Journal* (1929-1932) documentó exteriormente su separación definitiva del catolicismo y su conversión al comunismo —dos movimientos que fueron uno solo, en verdad. (“*Il faut bien que je le dise, ce qui m'amène au communisme, ce n'est pas Marx, c'est l'Evangile. Ce sont les préceptes de l'Evangile, selon le pli qu'ils ont fait prendre à ma pensée, au comportement de tout mon être, qui m'ont inculqué le doute de ma valeur propre, le respect d'autrui, de sa pensée, de sa valeur, et qui ont en moi, fortifié ce dédain, cette répugnance (qui déjà sans doute était native), à toute possession particulière, à tout accaparement.*”) *Œdipe* (1931) fué la expresión dramática de su nueva actitud moral: un humanismo ateo. (“*Il n'y a qu'une seule et même réponse à de si diverses questions; et cette réponse unique, c'est: l'Homme; et cet homme unique, pour chacun de nous, c'est: Soi.*”)

Con *Retour de l'URSS* (1936) y *Retouches à mon Retour de l'URSS* (1937) manifestó Gide, después de un viaje a Rusia, su desafección al régimen soviético (no al comunismo) y denunció no sólo su asombro ante el estúpido endiosamiento de Stalin o ante la esclavitud de los obreros rusos y la desigualdad social que el nuevo régimen instaurara, sino un peligro más general y permanente: la creación de una mitología irracional, el dogma, la abdicación de la crítica. Vale decir: el ataque a las raíces del hombre y de la cultura.

La publicación de su *Journal* (1889-1939), en vísperas de la segunda guerra mundial, muestra a Gide en el colmo de su fama y en plena posesión de sí mismo y de sus “contradicciones”. Esta obra divulga, asimismo, la imagen más fiel del hombre, por sucesiva, por retocable. Como señaló un crítico y discípulo (Pierre Drieu la Rochelle): “Al dejar entrever cada año tal o cual aspecto de sí mismo, Gide ha concluido por determinar, a fuerza de toques delicados, un contorno de su ser mucho más seguro en su estremecimiento y su vibración que si hubiera forzado sus rasgos y acentuado claramente las tintas.” La caída de Francia provocó una crisis que recoge fielmente su *Journal* (1939-1942). Al desaliento inicial (Gide ya se sentía demasiado viejo para concebir la infamia de la ocupación de otra manera que como un castigo ejemplar) sucedió una esperanza que se fué afirmando a medida que crecía la Resistencia. Esa crisis tuvo —era previsible— una repercusión religiosa. Gide, que nunca consiguió evadirse completamente del mundo intelectual cristiano y cuyo vocabulario delata tan fuertemente esas raíces, llegó a la concepción de un Dios adogmático, creatura y creador. En las páginas de su último *Journal* (1942-1949) se encuentran rastros de esta herejía particular: “*Dès l'instant que j'eus compris que Dieu n'était pas encore, mais devenait, et qu'il dépendait de chacun de nous qu'il devînt, la morale, en moi, fut restaurée. Nulle impiété, nulle présomption dans cette pensée; car je me persuadais à la fois*

que Dieu ne s'accomplissait que par l'homme et qu'à travers lui; mais que si l'homme aboutissait à Dieu, la création, pour aboutir à l'homme, partait de Dieu; de sorte que l'on retrouvait le divin aux deux bouts, au départ comme à l'arrivée, et qu'il n'y avait eu de départ que pour en arriver à Dieu. Cette pensée bivalente me rassurait et je ne consentais plus à dissocier l'un de l'autre: Dieu créant l'homme à fin d'être créé par lui; Dieu fin de l'homme; le chaos soulevé par Dieu jusqu'à l'homme, puis l'homme se soulevant ensuite jusqu'à Dieu. N'admettre que l'un: quelle crainte, quelle obligation! N'admettre que l'autre: quelle infatuation! Il ne s'agissait plus d'obéir à Dieu, mais de l'animer, de s'éprendre de lui, de l'exiger de soi par amour et de l'obtenir par vertu⁶."

La liberación de Francia restituyó a Gide a su centro: París. Publicó entonces su última obra de creación, su testamento literario: *Thésée*. Después del largo peregrinaje del héroe y durante su diálogo con Edipo, hombre de Dios, Teseo reconoce: "*Cher Œdipe, ma pensée, sur cette route, ne saurait accompagner la tienne. Je reste enfant de cette terre et crois que l'homme, quel qu'il soit et si taré que tu le juges, doit faire jeu des cartes qu'il a...*" La consagración del Premio Nobel 1947 confirmó a Gide la apariencia de una gloria oficial. Pero él no se dejó ganar por el academismo; siguió apuntando hacia la juventud y a pesar de su vieja aversión al teatro no vaciló en dejarse catequizar por Jean-Louis Barrault (para quien tradujo, sin poesía, el *Hamlet* y con quien adaptó *El proceso de Kafka*) al tiempo que trabajaba con Jean Aurenche y Pierre Bost en una adaptación cinematográfica de su *Symphonie pastorale* y se dejaba filmar por Nicole Vedrès y Marc Allegret en dos mensajes inequívocamente póstumos⁷.

6. Aunque equivocado en el detalle, Du Bos había visto claro al escribir en su *Dialogue avec A. G.*: "En ninguna parte, repito, Gide intenta probar la existencia de Dios; pero toda su obra implica su existencia, y quizá hasta debía decir que la postula".

7. En una carta de Claudel a Gide ocurre esta frase tan reveladora: "Naturalmente, os enviaré localidades, si queréis sobreponeros, por mí, a vuestra aversión al teatro" (diciembre 8, 1912).

Es cierto que en los últimos años dominaba la escena literaria francesa una escuela en que la lucidez no parecía esencial, en que la opción era ineludible, en que el rigor clásico de la prosa no contaba. También es cierto que hasta para esos extremistas de 1945, Gide había sido un liberador, como no dejó de reconocerlo el mismo Sartre: "Su claridad, su lucidez, su racionalismo, su rechazo de lo patético autorizaban a otros a arriesgar el pensamiento en tentativas más dudosas, más inciertas; se sabía que al mismo tiempo una inteligencia luminosa mantenía los derechos del análisis, de la pureza, de una segura tradición; aunque se hubiera zozobrado en un viaje de descubrimiento, no se habría arrastrado el espíritu al naufragio. Todo el pensamiento francés de estos últimos treinta años, lo quisiera o no, cualesquiera que fuesen por otra parte sus demás coordenadas (Marx, Hegel, Kierkegaard), debía definirse también con relación a Gide."

Su inconmensurable influencia —iniciada casi en los albores del siglo— seguía sintiéndose, bajo una u otra forma y después de incontables metamorfosis, hasta el último instante.

II

Je m'agite dans ce dilemme: être moral; être sincère.— JOURNAL.

Semejante sumario recorrido sólo permite entrever la anécdota, la figura (las sucesivas figuras) que presentan el hombre y la obra desde fuera. Porque autobiografía o diario, poema o pieza teatral, ficción confesional o tratado revelador, todas sus obras muestran a Gide inmovilizado en objeto, creatura de sí mismo. Si se desea captar la verdadera esencia hay que trascender la cantidad y la elusión de las imágenes y rehacer el proceso desde dentro. Quizá un esquema (en que lo simultáneo se da como sucesivo) sirva.

1. *Orígenes.*—La singularidad de la obra y de la personalidad de Gide tiene sus raíces en la misma naturaleza del hombre. La primera parte de *Si le grain ne meurt* comunica con bastante fidelidad la aterradora experiencia de sentirse diferente, la lucha por integrarse al mundo de los demás, la transitoria derrota de la carne. Esa singularidad, que yacía bajo todos los conflictos y que Gide no podía reconocer entonces, tiene un nombre técnico: pederastia. En el *Journal* él mismo ha definido el término: "*J'appelle pédéraste celui qui, comme le mot l'indique, s'éprend des jeunes garçons. J'appelle sodomite... celui dont le désir s'adresse aux hommes faits. J'appelle inverti celui qui, dans la comédie de l'amour, assume le rôle d'une femme et désire être possédé. (...) Les pédérastes, dont je suis (pourquoi ne puis-je dire cela tout simplement, sans qu'aussitôt vous prétendiez voir, dans mon aveu, forfanterie?) sont beaucoup plus rares, les sodomites beaucoup plus nombreux que je ne pouvais croire d'abord... Quant aux invertis, que j'ai fort peu fréquentés, il m'a toujours paru qu'eux seuls méritaient ce reproche de déformation morale ou intellectuelle...⁸*"

Hasta la liberación de sus escrúpulos (y de su carne) ocurrida en Argel 1895, por intercesión de Oscar Wilde, Gide vivió torturado por los valores de su mundo familiar, los valores rígidos del protestantismo. Cuando Gide comprendió cuál era su norma —es decir: que su singularidad sexual era para él normalidad— se liberó completamente. Descubrió asimismo la fuerza de sus deseos, su inagotable capacidad erótica. ("*Les souples muscles de mon corps, les voluptueux détails de mes sens me sont plus délicieux à activer que les ressorts pourtant subtils de mon esprit.*")

8. Esta distinción muestra claramente que su defensa del homosexualismo se reduce, en verdad, a una apología de la pederastia; también muestra que su liberación sexual no excluye el mismo tipo de intolerancia por los invertidos que los heterosexuales demuestran por toda clase de homosexuales. En el *Journal* hay muchos textos complementarios (especialmente los que se refieren a Proust).

Tal liberación arrastra naturalmente una violencia incontenible; de aquí que afirme la vida con pasión; que, para subsistir en un medio hostil, emprenda una renovación total de los valores. Hace tabla rasa —como Descartes, pero en qué otro sentido. Asalta la fe tradicional de su familia; diagnostica en sus mismos orígenes el signo del desgarramiento en que se reconoce; con alguna oratoria llega a preguntar al invisible interlocutor de su *Journal*: "*Est-ce ma faute à moi si votre Dieu prit si gran soin de me faire naître entre deux étoiles, fruit de deux sangs, de deux provinces et de deux confessions?*" De aquí que una de sus primeras salidas al mundo literario sea contra el enraizado Barrès, su coetáneo.

2. *Disciplina.*—La liberación no postuló, sin embargo, la anarquía. En el centro de su recién nacida personalidad podía descubrir Gide una disciplina del espíritu, una inflexible lucidez crítica. No en vano había asistido a la lección de Mallarmé ("*L'exemple de Mallarmé m'apprit à reporter sur l'œuvre d'art cette notion de la contrainte dont ma nature ne pouvait absolument pas se passer*"); no en vano había encontrado ya en 1904 la fórmula, aparentemente paradójica, de una estética: "*L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté*". En esta necesidad de autodisciplina tiene sus raíces la declaración, tan esencialmente clásica, que reclama como beneficiosa la *contrainte*: "*Je ne puis me retenir de croire que la meilleure éducation n'est point celle qui va dans le sens des penchants, mais qu'un naturel un peu vigoureux, comme est le nôtre, trouve profit dans la contrariété, dans la contrainte*"; declaración que inspira la receta siguiente: "*Non s'efforcer vers le plaisir, mais trouver son plaisir dans l'effort même, c'est le secret de mon bonheur*".

Gide no se cansó de pregonarlo y buscó apoyo hasta en textos extraños como cuando pretendió convertir su necesidad en ley general al presentar *Vol de nuit* de Antoine de Saint-Exupéry: "*Je le suis gré particulièrement (al autor) d'éclairer*

cette vérité paradoxale, pour moi d'une importance psychologique considérable, que le bonheur de l'homme n'est pas dans la liberté mais dans l'acceptance d'un devoir". Hasta en las duras horas de la ocupación alemana, creyó encontrar Gide una posibilidad de salvación en la disciplina externa que imponían las circunstancias, sin advertir que para que sea fecunda la disciplina debe ser aceptada desde dentro.

3. *Endopatía*.— Su liberación no hubiera provocado una crisis mayor si en su naturaleza no se diera además una terrible necesidad: la de ser aprobado⁹. Más aún: la de ser amado. (En el *Journal* de sus últimos años observa: "*Un extraordinaire, un insatiable besoin d'aimer et d'être aimé, je crois que c'est cela qui a dominé ma vie, qui m'a poussé à écrire; besoin quasi mystique, au surplus, car j'acceptais qu'il ne trouvât pas, de mon vivant, sa récompense.*") El reconocimiento interior de su singularidad, la liberación de la carne, no bastaban, ya que el espíritu continuaba mortificándose. Esa necesidad de adhesión, ese torturante deseo de amor, nacían no de la vanidad superficial (de la que Gide estaba curiosamente desposeído) sino de una casi anormal capacidad de simpatía. Él mismo la denuncia en uno de sus personajes, el Édouard de *Les Faux-monnayeurs* que se le parece tanto. Dice Édouard: "*Mon cœur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et je ne me sens jamais vivre plus intérieurement que quand je m'échappe à moi même pour devenir n'importe qui.*" Y en el ocaso de sus días, un texto de su *Journal* permite asegurar que (al menos en este punto) la identificación con Édouard no es ilícita: "*Livré à moi-même, à moi seul, ma pensée eût peut-être pris un cours différent; c'est ce que je me dis parfois, sentant bien que le besoin de sympathie a toujours orienté ma vie. Que de fois la crainte de peiner ne m'a-t-elle pas retenu de pousser jusqu'au*

9. En una carta de enero de 1911 le dice Jacques Rivière: "¡Ah! qué bien os comprendí cuando, en Cuverville, me hablasteis de esa necesidad de ser aprobado..."

bout la logique! C'est aussi que je ne peux attacher prix à une pensée tout abstraite et comme deshumanisée."

Charles Du Bos puede testimoniar esta simpatía en acción —y su aporte es más valioso en esta circunstancia por ser inconsciente—. Al registrar una conversación con Gide (a propósito de la verdad) señala que éste pronuncia las palabras que Du Bos esperaba: "*J'étais hereux (comenta) —heureux que ce fût de vous que vînt la parole qui, à cet instant précis, exprimait si exactement mon sentiment, mais qui, prononcée par moi, eût été trop attendue, qui, dans notre échange, ne pouvait prendre sa pleine valeur que dite par vous*"¹⁰.

Tal forma de la simpatía merece llamarse, con mayor precisión, endopatía. Gide no puede dejar de colocarse en la posición del otro, no vivir con toda intensidad sus experiencias. Si esto importa una desventaja dialéctica (es más fácil sostener una posición cuando no se entienden las contrarias), importa también una flexibilidad vital, una plasticidad que es riqueza. De aquí, asimismo, la facilidad con que encuentra el tono del alma de su antagonista; de aquí (y ésta es la contraparte) una tendencia a la simulación, a la hipocresía, empleando la palabra, es claro, en su pleno sentido etimológico; vale decir: la tendencia a actuar, a representar. (Cierta vez señaló: "*Comédien? peut-être. Mais c'est moi même que je joue...*"¹¹.)

10. Otro testimonio, también de Du Bos, en una carta a Gide de noviembre de 1922: "Sinceramente —y lo siento cada vez más—, os habéis convertido para mí en ese amigo único al que es natural abrir todas las profundidades que se disimulan a los demás, que siempre comprende, siempre adivina y anticipa". (El subrayado es mío.)

11. La endopatía es condición esencial del novelista; por eso Mme. Claude-Edmonde Magny subraya la importancia que tienen para Gide unas frases de Thibaudet que casi usó como epígrafe de *Les Faux-monnayeurs*: "El novelista auténtico crea a sus personajes con las infinitas direcciones de su vida posible; el novelista facticio los crea con la línea única de su vida real. El genio de la novela hace vivir lo posible, no hace revivir lo real". Y comenta con tino la autora de *Histoire du roman français*: "Este texto le revela la razón profunda de esta obstinada vocación de novelista que siente en sí mismo: actualizar todas sus posibilidades, realizarse en todas las direcciones que la vida efectiva ha debido sacrificar necesariamente..."

4. *Emmanuèle*.—Ese conflicto entre su singularidad y su necesidad de ser amado, trascendió del campo meramente interior; se organizó dramáticamente en una de esas situaciones que Racine hubiera estilizado en tres horas pero que en la menos coherente realidad fué representada hasta el 17 de abril de 1938. Quiero decir: el conflicto se encarnó en las relaciones con una de sus primas, Madeleine-Louise-Mathilde Rondeaux (nacida en 1867, casada con Gide en 1895).

En *L'immoraliste* y en *La porte étroite* Gide había fabulado diversamente el conflicto, reduciéndolo en cada caso por razones estéticas a claros esquemas de delicada simetría. Pero en la realidad no hubo simetrías ni compensaciones; hubo terrible, incesante agonía. No es fácil, sin embargo, indicar sus alternativas ya que este hombre que no ha vacilado en exponer tanto detalle íntimo que otros omiten cuidadosamente, ha sido minuciosamente reticente en lo que se refiere a su vida afectiva¹². Y aunque en *Si le grain ne meurt* cuenta sus relaciones infantiles y el momento en que decidió dedicar su vida al cuidado de su prima (episodio que aparece trasladado a *La porte étroite*), insiste siempre en llamarla Emmanuèle e interrumpe la narración cuando se casan. Tampoco es más explícito el *Journal* edito; cuando alude a ella es como Emmanuèle o Em. La mayor parte de las veces es sólo *elle*; incluso llega a la elipsis del sujeto. Hay que leer entre líneas y eso no basta ya que (según él mismo ha señalado) no se incluyen las páginas que explican e iluminan "*cette partie suprême de ma vie*".

Puesto crudamente, podría decirse que para Gide (a diferencia de David Lawrence) el amor está disociado del deseo y de la voluptuosidad. En Em. él ama el ser espiritual al que se siente unido puramente. Pero no puede sacrificar sus deseos, su necesidad de placer carnal. Aunque no superara este esta-

12. Quizá no hay mejor ejemplo de su reticencia que el silencio en torno de su hija Catherine, habida de una relación extramarital, y a la que Gide no se ha referido, ni en su *Journal*, hasta la muerte de su esposa. En la mediocre biografía de Klaus Mann (1942) hay alguna indicación complementaria.

dio sentimental, la situación sería indudablemente patética —como lo confirman estas palabras de una carta a Paul Claudel en 1914: "*Je n'ai jamais éprouvé de désirs devant la femme; et la grande tristesse de ma vie, c'est que le plus constant amour, le plus prolongé, le plus vif, n'ait pu s'accompagner de rien de ce qui d'ordinaire le précède. Il semblait au contraire que l'amour empêchât chez moi le désir.*" Pero la necesidad de verdad (no menos poderosa que el deseo carnal) lo obliga en un momento crucial de su carrera a denunciar abiertamente su singularidad, exponiendo brutalmente al mismo tiempo su intimidad familiar.

5. Dios.—El conflicto se agrava (y se enriquece) porque Dios entra en el juego. Y como rival, según se deduce de estas palabras del *Journal des Faux-monnayeurs*: "*Il est jaloux de Dieu, qui lui vole sa femme. Il sent qu'il ne peut point lutter; vaincu d'avance; mais prend en haine ce rival et tout ce qui dépend de Lui. Combien peu de chose, ce tout petit bonheur humain qu'il lui propose, en regard de la félicité éternelle.*" No importa que su esposa (figura de una pureza excepcional) se borre de su vida, se retire a vivir en Cuverville en Normandía, dejándolo libre de proseguir su destino. Ausente o presente su existencia querida constituye una tortura; ella es, sin metáfora, el testigo de Dios. Y con ella libra Gide su combate más audaz. En su *Journal* escribe un día: "*Dans le christianisme, et chaque fois qu'à nouveau j'y replonge, c'est elle encore que je poursuis. Elle le sent peut-être; mais ce qu'elle sent surtout, c'est que c'est pour l'en arracher.*"

Gide no puede pactar; ni con el amor ni con Dios. En cada denuncia, en cada exposición de sí mismo, la parte más dolorosa y cruel la recibe Em. Y Gide lo sabe; y no cesa. Por eso cuando Claudel le exhorta duramente (en nombre de un dogma) a que renuncie a su singularidad, Gide le escribe estremecido: "*Mais si l'amour le plus fervent, le plus fidèle n'a pu obtenir aucun acquiescement de ma chair, je vous laisse à*

penser ce que pourront obtenir ses exhortations (las del abate F...), ses réprimandes et ses conseils." La muerte de Em. no trajo la paz; su figura continuó obsesionando las páginas del *Journal* que ahora podía hacerse público. En sus últimos años (en ese inevitable rumiar de la vejez) Gide repasó una y otra vez su tragedia interior. "*Si je m'étais écouté (...), j'aurais fait quatre tours du monde... et je ne me serais pas marié. En écrivant ces mots j'en tremble comme d'une impiété. C'est que je suis resté malgré tout très amoureux de ce qui m'a le plus gêné et que je ne puis pas jurer que cette gêne même n'ait pas obtenu de moi le meilleur.*" Aunque otras veces el tono no sea tan positivo: "*Tout ce qu'elle attendait de moi, et que je n'ai pas su lui offrir; que dis-je, qui lui était dû... certains jours j'y pense sans cesse. Ah! si l'âme est, ainsi que tu souhaitais m'en convaincre, immortelle, et si la tienne porte encore sur moi son regard, que ce soit pour savoir que je me sens envers toi en état de dette éternelle... Mais non; pour moi qui ne puis croire à la survie, ce n'est pas ainsi que mon regret se présente: simplement je songe tristement à tous les soins que j'aurais dû avoir pour elle, et reste, et resterai, dans l'attente du sourire dont elle m'aurait récompensé. Dans quel état d'aveuglement j'ai vécu!*"¹³

6. *Sinceridad.*—La liberación carnal sólo significaba la aceptación de la vida, el ingreso a la misma. Pero no proponía soluciones, aunque creaba urgentes problemas. El primero (ya se ha visto) fué el de fundar una nueva estimativa. Pero, ¿con qué criterio? La respuesta estuvo (para Gide al menos) en la sinceridad consigo mismo. Los valores morales del cristia-

13. En muchos lugares de su obra habla Gide (con extraordinaria agudeza) del demonio y de su intervención no sólo en la conducta sino en la creación estética. Sus críticos católicos (desde el energuménico Massis hasta Du Bos y Mme. Magny) no han vacilado en tomar al pie de la letra estas "confidencias". Parece más razonable creer que se trata de una voluntaria mistificación de Gide; que su demonio se parece más al ilustre daimon goethiano que al urbano caballero que visita a Iván Karamazov en las postrimerías de la compleja novela de Dostoievski.

nismo (en la versión protestante de su familia o de su mujer, en la católica de sus amigos) lo forzaban a la mentira o a la destrucción de lo mejor de sí mismo. Para suplantarlos Gide encontró un fundamento en la sinceridad. En páginas que Fernandez llama su *Discours de la méthode*, confiesa Gide: "*Redécouvrir, au-dessous de l'être factice, le naïf, n'était point, à ce qu'il m'apparaissait, tâche si facile; et cette règle de vie nouvelle qui devenait la mienne: agir selon la plus grande sincérité, impliquait une résolution, une perspicacité, un effort où toute ma volonté se bandait, de sorte que jamais je ne m'apparus plus moral qu'en ce temps où j'avais décidé de ne plus l'être: je veux dire: de ne l'être plus qu'à ma façon. Et j'en vins à comprendre que la parfaite sincérité, celle qui fait selon moi l'être le plus valeureux, le plus digne, la sincérité non point seulement de l'acte même, mais du motif, ne s'obtient qu'avec l'effort le plus constant, mais le moins âpre, qu'avec le regard le plus clair, j'entends par là le moins suspect de complaisance, et qu'avec le plus d'ironie.*"

Esta actitud suponía (es claro) un conocimiento minucioso de sí mismo para poder determinar, con la máxima precisión, el criterio de sinceridad. De aquí ese profundo escrutinio que el *Journal* atestigua, esa indeclinable lucidez¹⁴. De aquí ese horror a la opción, a comprometerse; esa negativa a fijar de antemano la posible evolución, a proyectarse un destino irrevocable y forzar la espontaneidad, abdicar el rigor crítico. ("*La plupart de nos actions nous sont dictées non pas d'après le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-même et de projeter dans l'avenir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire, la sincérité) à la*

14. Al trazar un retrato psicológico de Gide habría que subrayar su inequívoca condición de desconfiado ("*Pour moi qui, par méthode et par tempérament, m'attends toujours au pire, protégeant de cette façon mon optimisme et faisant bonheur de tout l'en-deçà...*", confiesa en el *Journal*.) Es cierto que es virtud cardinal del crítico; pero eso sólo no explica que en todos sus retratos muestren los ojos esa sospecha, esa infatigable inquisición, por más que la politesse intervenga para suavizar las cosas.

continuité, à la pureté de la ligne.") De aquí, también, la doctrina del acto gratuito, como expresión máxima de una espontaneidad; de aquí, en fin, la concepción del juego que se confunde con la vida misma, de la aventura del vivir: "*J'aime le jeu, l'inconnu, l'aventure: j'aime à n'être pas où l'on me croit; c'est aussi pour être où il me plaît, et que l'on m'y laisse tranquille. Il importe avant tout de pouvoir penser librement.*"

7. *Contradicciones.*—Al aceptar únicamente el criterio de sinceridad Gide se exponía a vivir en el puro presente, sin compromisos ni con el futuro ni con el pasado. Esto lo llevó a concebirse como un ser dividido por el conflicto entre contrarios: "*Je n'ai jamais rien su renoncer; et protégeant en moi, à la fois le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu. Mais comment expliquer que cette cohabitation en moi des extrêmes n'amenât point tant d'inquiétude et de souffrance, qu'une intensification pathétique du sentiment de l'existence, de la vie. Les tendances les plus opposées n'ont jamais réussi à faire de moi un être tourmenté; mais perplexe —car le tourment accompagne un état dont on souhaite de sortir, et je ne souhaitais point d'échapper à ce qui mettait en vigueur toutes les virtualités de mon être; cet état de dialogue qui, pour tant d'autres, est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire. C'est aussi bien parce que, pour ces autres, il ne peut que nuire à l'action, tandis que, pour moi, loin d'aboutir à la stérilité, il m'invitait au contraire à l'œuvre d'art et précédait immédiatement la création, aboutissait à l'équilibre, à l'harmonie.*"

Cada una de sus obras iniciales parecía comprometerse en una posición opuesta a la de la anterior, de tal modo que acababan balanceándose: *L'immoraliste* con *La porte étroite*; *Les Cahiers d'André Walter* con *Les Nourritures Terrestres*. Ocasionalmente alcanzaba Gide (con *Le retour de l'enfant prodigue*, por ejemplo) una visión más compleja en que se fundía lo contradictorio y cada postura recibía su atención. Pero, ¿se

trataba realmente de contradicciones? ¿Tenía razón Gide al señalar: "*La complication, je ne la cherche pas point; elle est en moi. Un acte me trahit, où je ne reconnais point toutes les contradictions qui m'habitent*"? Fernandez ha demostrado nitidamente que no se trataba de "contradicciones", sino de un esfuerzo por reconocer todas las fuerzas de la personalidad, por aceptar lealmente sus elementos integrantes sin conceder a ninguno la primacía o la exclusividad; es decir: un esfuerzo inusitado por no contradecirse. Gide (podría afirmarse parafraseando a Vaz Ferreira) había tomado por contradictorio lo que era complementario.

8. *Integración.*—De manera que la última etapa de su obra y de su carrera (la etapa que recogiera los valores perdurables de su busca) habría de ser la de integración, no por empobrecimiento, no por renuncia, sino por aceptar (casi escribo: cultivar) la presencia de elementos conflictuales. Ya en 1910 le había escrito Charles Louis Phillippe: "Apúrate, sé hombre, elige." La elección que le proponía el amigo estaba orientada hacia el dogma católico y por eso fué desoída. Ahora Gide había encontrado su propio centro. En vísperas de la segunda guerra, ya ofrecía Gide esa definitiva serenidad que, suspendida la tormenta en 1945, parecería milagrosa: la serenidad conquistada en un combate casi secular. Aceptada sin escándalo su singularidad sexual; aceptada la sinceridad como fundamento de su estimativa moral; aceptada la necesidad de un Dios creador y creatura a la vez; aceptada su confianza en el individualismo como única solución social para el hombre; Gide acabaría por aceptar también la necesidad de contemplar su carrera y su vida como un desarrollo coherente, como una figura de tan vastas proporciones que sólo la perspectiva de los ochenta años permitía trazar. Entonces pudo apuntar en su *Journal*: "*Je renie cet état pusillanime qui me faisait écrire, le 4 de ce mois, de pénibles réflexions sur moi même, et ne me sens nullement appauvri. La joie est mon état normal; du*

reste sans infatuation et sans assurance excessive, mais non plus sans inutile méchanceté contre moi-même et sachant à quelles défaillances physiologiques sont dus ces accès d'auto-dénigrement. L'on peut pourtant, et l'on doit, se contenter de soi sans se surfaire, et s'accepter. L'important c'est de se reconnaître surtout dans le meilleur et de garder partie liée avec Dieu ¹⁵."

III

- Les questions morales vous intéressent?
- Comment donc! l'étoffe dont nos livres sont faits!
- Mais qu'est-ce donc, selon vous, que la morale?
- Une dépendence de l'Esthétique.

NOUVEAUX PRÉTEXTES.

En una página muy conocida de su *Journal* ha indicado Gide: "*Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement.*" (No debe sorprender, pues, que el único de los libros sobre su obra que mereciera su aprobación es el de Jean Hytier que parte de ese enfoque.) Esta actitud requiere examen. Ante todo, porque aunque es muy cierto que Gide es un crítico extraordinario y que al comentarlo —como pasa con Borges— basta saber citarlo,

15. Aunque el *Journal* dice mucho, no dice todo, según se ha visto. El propio Gide ha apuntado algunas limitaciones en la carta-prólogo al libro de Klaus Mann (por ejemplo, la omisión de toda referencia a Heine o a Franz Kafka). En el mismo *Journal* se incluye esta declaración: "*Trop souvent, par négligence ou paresse, j'ai négligé de porter dans ce carnet le signe d'une évolution de ma pensée; et par là mon Journal me trahit, gardant trace passagère d'un sentiment et nul reflet de ce sentiment lorsque les événements l'avaient modifié, parfois d'une manière définitive. C'est ainsi que certains ont pu croire que je n'aimais point Rome parce que j'avais dit d'abord que je m'y ennuyais, puis laissé sans mention les jours exquis et studieux que j'y ai vécus par la suite.*" (Alguna desdichada repetición, al comienzo de este párrafo, habrá mostrado al lector atento de que se trata del Gide anciano; el del 8 de abril de 1941, para ser precisos.)

tampoco es menos cierto que no se pueden tomar al pie de la letra todas sus afirmaciones (y esto pasa también con Borges). Además, porque no es menos cierto que, como lo indica el texto del epígrafe, estética significa algo más para Gide que para el común de los interesados.

Nadie podrá desconocer la densidad estética de su obra ni sus valores puramente literarios, de los que el estilo immaculado no es el menor. Nadie podrá afirmar, sin embargo, que su obra se agota ante la contemplación estética, que sólo es un ejercicio poético o dramático. La verdad es que para Gide (como íntimamente para Rodó) no es posible separar la moral de la estética. (En algún lado dejó escrito: "*Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes*" ¹⁶). La escisión podrá ser posible desde un punto de vista intelectual, pero en el centro de su personalidad (allí donde tiene sus raíces la creación) es imposible. La explicación es obvia: los conflictos morales —no la especulación moral que no le interesa— sólo pueden plantearse a través de la obra de arte. O para decirlo con palabras de uno de sus críticos: "... se ocupa, según él mismo dice, en plantear bien los problemas, con la esperanza de que el logro artístico, por la buena iluminación de la pintura, arroje luz sobre un rincón oscuro del alma humana."

16. Valdría la pena quizá trazar un paralelo entre estos dos rigurosos coetáneos (Rodó era dos años menor) que pasaron, cada uno encerrado en su circunstancia, sin conocerse. En ambos es posible indicar una semejante concepción ético-estética (Rodó la desarrolla en *Ariel*) que traiciona el común origen simbolista. En ambos es posible apuntar coincidencias fundamentales: el mensaje de la despedida de Gorgias encuentra eco en la conocida frase de L'immoraliste: "*Jette mon livre...*"; la imagen de Proteo les sirve para enmascarar (objetivar) una condición psicológica común; ambos creen en el fervor, en la infinita multiplicidad del alma; ambos practicaron en su crítica la endopatía; ambos preservaron el sagrado del alma (recuérdese la parábola del rey hospitalario y las reticencias afectivas de Gide). Coinciden hasta en detalles menores: una común desconfianza por Pascal que no disminuye la admiración y el respeto. No se debe exagerar, sin embargo, esta aproximación. No sólo porque la diferencia de ambientes y la diferente longevidad los separan; hay tantas otras cosas de las que quiero señalar ahora una sola: Rodó nunca alcanzó la liberación carnal. Su timidez lo condenó a la represión, a las relaciones clandestinas, al sórdido desquite europeo. Este capítulo de su vida, sobre el que pasan como sobre ascuas los hagiógrafos, ayudaría a iluminar el contraste entre su prédica de liberador y su existencia solitaria, enclaustrada.

Desde este punto de vista resulta clara la frase de Gide; no se trata de insinuar que sus obras sólo posean valor estético. Se trata de apuntar que su valor moral no es separable de su valor estético. Vale decir: al juzgar los valores morales de una de sus obras será necesario determinar, previamente, su verdadera naturaleza estética. Por eso mismo, nada más alejado de Gide que la mecánica trasposición en poesía o en fábula de sus conflictos morales. (El error de Zola que repite hoy Sartre.) Cada conflicto moral se objetiva en imagen, forma una nueva cosa con ella; en ella encuentra intensidad y pureza. De aquí que el largo y complejo drama con Em. fuera trascendido en formas tan diversas, estética y moralmente, como *L'immoraliste* o *La porte étroite*, *Le retour de l'enfant prodigue* o *La symphonie pastorale*, *Les Faux-monnayeurs*, para no citar sino los títulos más conocidos. De aquí, también, que en cada una de esas obras el lector encuentre algo más que la trasposición del mencionado conflicto: encuentre una creación poética.

La obra de arte no nace en Gide de la mera comezón poética; nace para objetivar (e iluminar) los conflictos del hombre. ("*Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi.*") Por eso, esa misión catártica que Gide recoge de Goethe, su modelo secreto; por eso, también, la capacidad de comprometerse que posee toda obra de arte, por su nitidez y objetividad, por su necesaria unilateralidad. Por eso, en fin, esa serie de obras que un hombre que no quiso embanderarse legó a las letras contemporáneas: *Si le grain ne meurt* y *Corydon*; *Voyage au Congo* y *Retour de l'URSS*, *Souvenirs de la cour d'assis* y el *Journal* de años tan comprometidos. Otro valor ancilar de la obra de arte es su condición pedagógica. En este sentido, Gide la utiliza sin escrúpulos, como arma de doctrina. A través de ella,

pretende convertir su singularidad en norma. De aquí la paradoja de su *Corydon*: el liberador convertido en codificador, el iconoclasta en legislador. El mismo ha reconocido esa necesidad: "*... il ne suffisait pas de m'émanciper de la règle; je prétendais légitimer mon délire, donner raison à ma folie.*"

Sería fácil exagerar estas figuras y acabar presentando un Gide *engagé*. Menos estimulante, quizá, pero más verdadero es indicar que nunca el artista renunció a sus fueros. El aprendizaje simbolista había calado hondo. Aunque Gide estuviera redactando la nota más efímera, el artículo más circunstancial (o comprometido con lo pasajero) no deponía las exigencias de un arte que había sabido preservar las esencias clásicas. Más hondo que tanto arqueólogo disfrazado de artista, Gide supo comprender que detrás del milagro del estilo alentaban en un Racine o en un La Fontaine, en un Bossuet o en un Montesquieu, la pasión y el ardor de vida. Y su clasicismo supo ser no sólo de forma. En esto, como en tantas otras cosas, Gide asumió la actitud de una generación que produjo a Valéry, a Proust, a Suarès, a Claudel, una generación que tenía desprecio de la actualidad ("*J'appelle journalisme tout ce qui intéressera demain moins qu'aujourd'hui*").

Por eso la ambigüedad final del arte de Gide: su milagrosa oscilación entre mensaje y estructura, entre poesía y moral. Esto puede verse bien si se analiza *Les Faux-monnayeurs*. A primera vista es sólo una novela; es ficción. Pero es también una moralidad ya que trata no sólo de la moneda falsa que hacen circular los personajes sino (principalmente) de la moneda falsa del alma. Y es, en un plano más personal, un intento de dar con iluminación natural las relaciones de algunos homosexuales. (A diferencia del tinte toulouse-lautreciano de Proust en *Sodome et Gomorrhe*, Gide busca una transparencia como en *Dafnis y Cloe*.) Pero es, y muy principalmente, una novela crítica que muestra a un novelista *raté*, Édouard, trabajando en una obra sobre la anécdota de los monederos

falsos. Sus notas (su *Journal*) sirven de comentario irónico a la propia novela. Como si estas simultáneas realidades no bastaran, Gide ha llevado su propio *Journal des Faux-monnayeurs* con lo que la creación se duplica o multiplica con la auto-crítica, en alucinante, infinita perspectiva ¹⁷.

Al hablar de problemas o conflictos morales se olvida, generalmente, que esa denominación no excluye los grandes problemas del hombre en sociedad, los problemas políticos y sociales. Ya se conoce la reacción de Gide ante algunos de ellos. El viaje a Rusia no sólo le obligó a rectificar su conducta social; lo hizo también plantear —en sus propios términos— las jerarquías: "*A vrai dire, les questions politiques m'intéressent moins et me paraissent moins importantes que les questions sociales; les questions sociales moins importantes que les questions morales.*" La vieja lucha entre el cristianismo original y el paganismo descubierto con la liberación de la carne, la nueva entre el colectivismo que las realidades políticas imponían y el irrenunciable individualismo, parecieron resolverse simultáneamente en lo que se ha llamado su humanismo ateo. La humanidad será salvada por muy pocos, dicen que fueron sus últimas palabras.

IV

—*Oh! disait Prométhée à Coclès, quittant la chambre mortuaire, tout cela est horrible! la fin de Damoclès me bouleverse. Est-il vrai que ma conférence soit cause de sa maladie?*

—*Je ne puis l'affirmer, dit le garçon, mais je sais*

17. La cohabitación dentro de Gide de un crítico y un creador ha provocado muchas explicaciones de las que la mejor quizá sea la de Fernandez: "Nuestra inteligencia es la que, por lo general, ejerce la función crítica, a menudo contra nuestra sensibilidad, la que, más rígida y más maciza, resiste, se afirma como un bloque, defiende su nebulosa. En Gide, por el contrario, es la sensibilidad la que se disocia, hasta diría: se analiza a sí misma espontáneamente".

tout au moins qu'il fut très remué pour ce que vous disiez de votre aigle.

—*De notre aigle, reprit Coclès.*

—*J'étais si convaincu, dit Prométhée.*

—*C'est pourquoi vous le convainquîtes... votre parole était très vive...*

—*Je pensais qu'on n'écoutait pas... j'insistais... si j'avais su qu'il écoutait...*

—*Qu'eussiez-vous dit?*

—*La même chose, balbutia Prométhée.*

LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAINÉ.

Quizá no haya producido nuestro tiempo otra figura literaria más compleja y elusiva que la de André Gide. Porque lo que constituye su mayor atracción es precisamente su ambigüedad misma; o quizá sea mejor decir: la pluralidad de sus faces ¹⁸. Todavía se está demasiado cerca para pretender definir su importancia en las letras contemporáneas. Sin duda alguna, el hechizo de su personalidad no desaparecerá totalmente, pero es posible prever ya que otras generaciones no es-

18. En alguna parte ha exclamado Gide: "Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie". Esta suspensión del juicio, tan patéticamente solicitada, no responde a un deleite narcisista de morosa contemplación. Responde al convencimiento de que todo juicio instantáneo, toda rígida definición, sólo pueden mutilar su verdadera y cambiante realidad. No es éste el único escollo que ofrece su obra: casi peor es la abundancia desorientadora de los documentos acumulados por él mismo (memorias, diarios, cartas) o por devotos investigadores: R.-G. Nóbécourt ha rastreado sus orígenes familiares, rectificando hasta errores del propio Gide (*Les Nourritures Normandes d'A. G.*, 1949); Robert Mallet ha editado, como si se tratara de clásicos, la correspondencia con Francis Jammes (1893-1938) y con Paul Claudel (1899-1926); Ivonne Davet en *Autour des Nourritures Terrestres* (*Histoire d'un livre*, 1948) ordenó una documentación incomparable, abrumadora. Si a esto se suman los estudios (apologéticos o encarnizados) que desde Leon-Pierre Quint y Jacques Rivière hasta Julien Benda y Göran Schildt se han ido acumulando de manera alarmante, se comprende fácilmente que su bibliografía pueda ser a la vez, fuente de regocijo para los eruditos y masa ingobernable para el mero aficionado. Hoy su profundo conocimiento exige ya una especialización que no se distingue de la que, desde hace siglos, merece un Cervantes, un Racine o un Alexander Pope. Vale decir: un clásico.

falsos. Sus notas (su *Journal*) sirven de comentario irónico a la propia novela. Como si estas simultáneas realidades no bastaran, Gide ha llevado su propio *Journal des Faux-monnayeurs* con lo que la creación se duplica o multiplica con la auto-crítica, en alucinante, infinita perspectiva¹⁷.

Al hablar de problemas o conflictos morales se olvida, generalmente, que esa denominación no excluye los grandes problemas del hombre en sociedad, los problemas políticos y sociales. Ya se conoce la reacción de Gide ante algunos de ellos. El viaje a Rusia no sólo le obligó a rectificar su conducta social; lo hizo también plantear —en sus propios términos— las jerarquías: *“A vrai dire, les questions politiques m'intéressent moins et me paraissent moins importantes que les questions sociales; les questions sociales moins importantes que les questions morales.”* La vieja lucha entre el cristianismo original y el paganismo descubierto con la liberación de la carne, la nueva entre el colectivismo que las realidades políticas imponían y el irrenunciable individualismo, parecieron resolverse simultáneamente en lo que se ha llamado su humanismo ateo. La humanidad será salvada por muy pocos, dicen que fueron sus últimas palabras.

IV

—Oh! disait Prométhée à Coclès, quittant la chambre mortuaire, tout cela est horrible! la fin de Damoclès me bouleverse. Est-il vrai que ma conférence soit cause de sa maladie?

—Je ne puis l'affirmer, dit le garçon, mais je sais

17. La cohabitación dentro de Gide de un crítico y un creador ha provocado muchas explicaciones de las que la mejor quizá sea la de Fernandez: “Nuestra inteligencia es la que, por lo general, ejerce la función crítica, a menudo contra nuestra sensibilidad, la que, más rígida y más maciza, resiste, se afirma como un bloque, defiende su nebulosa. En Gide, por el contrario, es la sensibilidad la que se disocia, hasta diría: se analiza a sí misma espontáneamente”.

tout au moins qu'il fut très remué pour ce que vous disiez de votre aigle.

—De notre aigle, reprit Coclès.

—J'étais si convaincu, dit Prométhée.

—C'est pourquoi vous le convainquîtes... votre parole était très vive...

—Je pensais qu'on n'écoutait pas... j'insistais... si j'avais su qu'il écoutait...

—Qu'eussiez-vous dit?

—La même chose, balbutia Prométhée.

LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ.

Quizá no haya producido nuestro tiempo otra figura literaria más compleja y elusiva que la de André Gide. Porque lo que constituye su mayor atracción es precisamente su ambigüedad misma; o quizá sea mejor decir: la pluralidad de sus faces¹⁸. Todavía se está demasiado cerca para pretender definir su importancia en las letras contemporáneas. Sin duda alguna, el hechizo de su personalidad no desaparecerá totalmente, pero es posible prever ya que otras generaciones no es-

18. En alguna parte ha exclamado Gide: “Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie”. Esta suspensión del juicio, tan patéticamente solicitada, no responde a un deleite narcisista de morosa contemplación. Responde al convencimiento de que todo juicio instantáneo, toda rígida definición, sólo pueden mutilar su verdadera y cambiante realidad. No es éste el único escollo que ofrece su obra: casi peor es la abundancia desorientadora de los documentos acumulados por él mismo (memorias, diarios, cartas) o por devotos investigadores: R.-G. Nóbécourt ha rastreado sus orígenes familiares, rectificando hasta errores del propio Gide (*Les Nourritures Normandes* d'A. G., 1949); Robert Mallet ha editado, como si se tratara de clásicos, la correspondencia con Francis Jammes (1893-1938) y con Paul Claudel (1899-1926); Ivonne Davet en *Autour des Nourritures Terrestres* (*Histoire d'un livre*, 1948) ordenó una documentación incomparable, abrumadora. Si a esto se suman los estudios (apologéticos o encarnizados) que desde Leon-Pierre Quint y Jacques Rivière hasta Julien Benda y Göran Schildt se han ido acumulando de manera alarmante, se comprende fácilmente que su bibliografía pueda ser a la vez, fuente de regocijo para los eruditos y masa ingobernable para el mero aficionado. Hoy su profundo conocimiento exige ya una especialización que no se distingue de la que, desde hace siglos, merece un Cervantes, un Racine o un Alexander Pope. Vale decir: un clásico.

tén tan dispuestas a deletrear sus fábulas o a rastrear sus confesiones con la misma devoción (y el mismo placer) que las de este medio siglo. Esto no significa que hoy sea necesario aceptar todo Gide. Mucho antes de que hubiera culminado su carrera era posible distinguir la caducidad creciente de alguna de sus creaciones. Las mismas *Nourritures Terrestres* (tan explosivas, de tan larga proyección hasta la primera postguerra) habían perdido mucho de su fascinación al imponerse su mensaje; tiempos más duros estilísticamente se habían apartado de sus elaborados entusiasmos. Ya en 1931 algún crítico (y discípulo) podía señalar su impaciencia ante un estilo que había llegado a agotar las posibilidades del claroscuro. Hasta su mismo *Journal* (creación sin paralelo en las letras occidentales), había perdido su tensión; sus estimulantes elipsis aparecían sustituidas sin ventaja por un fatigoso repasar lo dicho, por el parcial ablandamiento de la edad. El mismo Gide lo advirtió y resolvió clausurarlo con estas amargas palabras: "*Ces lignes insignifiantes datent du 12 juin 1949. Tout m'invite à croire qu'elles seront les dernières de ce Journal.*"

Pero no es la previsible caducidad de una parte de la obra de un escritor lo que determina su vigencia, su sobrevida. ¿Quién lee hoy *Clavijo*, *Los tratos de Argel*, *De Monarchia*? Bastaría la salvación del *Journal* o de *Thésée*, de *Les Caves du Vatican* o de *Les Faux-monnayeurs*, para asegurar la duración de esta obra, su eternidad. (*Le problème, pour moi, n'est pas: comment réussir? mais bien: comment durer? Depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel. Je n'écris que pour être relu.*") Hay otra forma de supervivencia; la de un mensaje o un ejemplo. No todo lo que Gide afirmó puede parecer valedero. Gran parte de sus fórmulas sólo sirvieron para expresar un conflicto intransferible (todo lo que se refiere a la pederastia, por ejemplo); sólo fueron hipótesis de trabajo (o de vida) que el investigador desecha al superarlas. Pero algunas de sus afirmaciones trascienden la circunstancia. Por ejem-

plo, ésta del prefacio a *L'immoraliste*: "*Jette mon livre; dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possibles en face de la vie. Cherche la tienne. Ce qu'un aurait aussi bien fait que toi, ne le fais pas. Ce qu'un autre aurait aussi bien dit que toi, ne le dis pas, aussi bien écrit que toi, ne l'écris pas. Ne t'attache en toi qu'à ce que tu ne sens qu'en toi même, et crée de toi, impatientement ou patiemment, ah! le plus irremplaçable des êtres.*" O por ejemplo, la que se ilustra no con textos sino con toda la carrera de Gide: la valentía en sostener sus convicciones.

En este terreno de la sinceridad y del arrojo intelectual se libró la lucha de Gide. Esto bastaría para explicar su prolongada influencia. Mientras sus coetáneos (Benda o Valéry, Claudel o Suarès) quedaron fijados en actitudes de su madurez, sin alcanzar el mundo de la guerra total, incapaces de renovación, rígidos e incomprensibles como dioses de un Olimpo abolido, Gide preservó su espontaneidad y su inquietud, su fascinación. Al no aceptar sus soluciones anteriores, al replantear cada vez todo problema desde el principio, dejó una enseñanza mucho más profunda que la de un sistema o la de una fórmula general: la enseñanza de un rigor intelectual, de una necesidad de lucidez y verdad; la enseñanza de no renunciar; la imagen del artista como un guerrillero.

La muerte lo encontró octogenario pero vigoroso, fijado en una madurez, en una objetividad rica de los combates librados (victorias o derrotas, poco importa), amonedado en su definitiva imagen: un liberador.