

E. R. Curtius

André Gide

André Gide es una de las figuras más interesantes de la literatura europea actual. Cualquier estudio de esta inteligencia excepcional merece la atención del público lector. Especialmente la fijará este penetrante ensayo, debido a la pluma de uno de los críticos literarios más distinguidos, el alemán E. R. Curtius.

La publicación de este trabajo, que ha sido traducido especialmente para ATENEA por don Ramón Mondría, se hará, debido a la longitud que él tiene, en dos números sucesivos de la revista.

I

HAY en la conciencia europea una imagen clara y distinta de lo que es el genio francés, tal como se manifiesta en sus grandes creaciones desde la última fase del Renacimiento hasta nuestros días. Parece como si de Ronsard se hubiera transmitido a Racine y a France un carácter de forma neta-mente definida y específicamente francesa, carácter que nos hemos acostumbrado a concebir como la combinación de una límpida intelectualidad y un perfecto dominio de la forma, de una cultura humanista del gusto y de un tipo de humanidad que encuentra su perfeccionamiento en sus relaciones con el medio social.

Ahora bien, hay un camino que nos lleva directamente de esta vieja Francia, tal y como se nos muestra determinada por la historia, a la Francia moderna pasando por André Gide. Ponemos por lo tanto a éste al comienzo de nuestro estudio, porque es en su arte nacido en plena luz de la conciencia y enemigo de todo exceso, donde se puede desde luego distinguir más fácilmente la transformación del espíritu francés en el transcurso del último cuarto de siglo; en su arte más que en el arte de los Rolland, de los Claudel, de los Suarès y de los Péguy, arte de un impulso más audaz, de una tensión interna más violenta, más «iniciador». Estos últimos, aun cuando son efectivamente muy diversos, tienen un elemento común: el gesto del fogoso innovador. Son revolucionarios hasta cuando renuevan la tradición, porque al aferrarse a ella arrancan en realidad los bloques de piedra de la historia para incorporarlos al edificio nuevo del porvenir.

Frente a éstos desempeña Gide el papel de mediador, ávido de armonía. Sabe que es el heredero y administrador de todo un patrimonio, suficientemente vivo y dúctil aún para poder asimilarse los nuevos elementos nutritivos de la época. Contemplar y hacer suyo el universo, recoger y conciliar los elementos más heterogéneos: he ahí su misión.

* * *

La importancia histórica de Gide descansa sobre los dos pilares de su obra crítica y de su obra creadora. Pero por el estudio de su trabajo crítico—recopilado en los «*Pretextos*» (1903) y en los «*Nuevos Pretextos*» (1911)—se puede desde luego descubrir más fácilmente el lugar que Gide ocupa en el movimiento literario contemporáneo.

En medio de la anarquía artística de los tiempos presentes, Gide ha conservado vivas las tradiciones de la antigua Francia. Viven en él todos los instintos del clasicismo. Comparte con Boileau la creencia de que la obra de arte es obra voluntaria y obra de razón. Se aferra aún a la estética clásica al opinar

que la perfección de la forma constituye el único valor de la obra maestra. En arte, donde lo único que importa es la expresión, las ideas apenas si conservan un día de juventud. La concordancia va más lejos todavía. Era saludable la violencia de las reglas del clasicismo porque un gran arte no puede nacer sino merced a las resistencias que a sí mismo se impone y al sometimiento del realismo a la belleza, tal como se la representa el espíritu. Gide detesta el romanticismo porque detesta la anarquía y porque la libertad absoluta equivale a la ruina del arte. Y en el clasicismo francés alaba precisamente lo que parece más extraño y más ligado al sentimiento superficial moderno, es a saber, la claridad.

¿Pero por qué ama la claridad, la inmensa claridad de las creaciones francesas más puras, la claridad de Rameau, de Molière, de Poussin? La ama porque es ella la que protege con mayor seguridad contra el intruso el secreto de la obra de arte; la ama porque esa claridad es un procedimiento supremo para alejar al profano y hacer fecunda la lucha del artista con la materia. Por lo tanto, cuando Gide hace profesión de fe de su clasicismo es ya evidente, en la manera cómo la justifica, que para él no es imitación vulgar reconocer la tradición, sino más bien una nueva investigación de su substancia.

Se ha empeñado en una lucha contra los elementos humanos y artísticos de la época actual. Gide no ha hecho jamás la más mínima concesión al nacionalismo literario y al neo-clasicismo chauvinista de los secuaces de Barrès y de Maurras. Ningún francés moderno ha dispensado mejor acogida a la contribución artística del mundo germánico y eslavo. Goethe, Novalis y Nietzsche, Dickens, Meredith y Wilde, Dostoyevsky y Tolstoy. Gide ha vivido y ha aprendido de ellos. Cuando ha combatido a algún artista francés, ha sido siempre a aquellos que querían reducir el genio francés en nombre de una latinidad artificial. Por eso protesta contra un Rémy de Gourmont, que pretende arrastrar al espíritu francés a los más añejos prejuicios del volterianismo. Y cuando Barrès predica el culto de la tradición nacional como el único deber, Gide le grita: «¿No comprende usted que lo que

nosotros necesitamos no es el confort (quiero decir el confort del espíritu), sino el heroísmo? Y Anatole France, el más puro heredero del humanismo francés, ¿no es acaso demasiado acabado, demasiado claro, demasiado sencillo, para darnos en su desarrollo el gran escritor del porvenir? ¿No le falta acaso el estremecimiento de Goethe, se pregunta Gide, no le falta esa disposición peculiar de estar siempre pronto para recibir emociones nuevas en presencia de la vida?

Gide ha estado siempre en estado de vigilia y de ese estado nunca ha salido. Él, hombre de gusto clásico y racionalista, fué el primero que entrevió y desarrolló los gérmenes del nuevo espíritu francés. Él sintió la sacudida de Claudel cuando apenas si había un centenar de personas que conocían este nombre. El anunció la *Juana de Arco* de Péguy, estando aún bajo el golpe de la revelación que le trastornó: «¡Asombroso libro! ¡Hermoso libro! Escribo mal repuesto aún, todavía embriagado, no importa si algo se nota de mi estado». Y ante los poemas de Jules Romains declara: «Tengo este libro de un principiante por uno de los más notables y significativos que nos haya dado la generación actual».

Lo que ha convertido a Gide en el mediador entre el pasado y el presente, lo que le ha conferido su posición de caudillo de la nueva generación ha sido esa facultad de hacer revivir toda la tradición francesa y de asimilarse al mismo tiempo las nuevas fuerzas, artísticas y humanas, de su época. «Ha sido uno de los primeros, escribía J. Rivière en 1911, en señalarnos el camino, Ha sido uno de nuestros guías en la senda que conduce hacia una nueva etapa de la literatura».

* * *

La crítica, por sí sola, no le hubiera dado esta autoridad espiritual, pero estaba apoyada por un trabajo de creación artística, que por su movimiento continuo de ascensión, su disciplina y su riqueza de vida interior, se aseguraba la estimación de los espíritus vivos y la sumisión de los jóvenes, a despecho del silencio

obstinado de las autoridades oficiales de la literatura, que no sabían qué pensar de los libros personalísimos de Gide. Porque esos libros eran difíciles, eran desconcertantes, y no podían sujetarse a fórmulas determinadas ni formar en el catálogo de obras confeccionadas conforme a un tipo corriente y vulgar.

El arte de André Gide presenta efectivamente a cuantos pretenden examinarlo desde un punto de vista histórico y psicológico, resistencias que no pueden nunca ser completamente dominadas. Es un arte tan complicado como el alma de su creador. Pero el mérito está en mi complicación, exclama Gide por boca de uno de sus personajes. Y en uno de sus diálogos se oyen estas palabras:

«No me comprendan tan pronto, ¡por favor!» Tratemos, pues, de comprender a Gide, ¡pero no le comprendamos demasiado pronto! Y no creamos haberlo comprendido cuando lo hayamos comprendido; por lo demás... ¡eso de comprender! Hay momentos en que no se le comprende absolutamente nada, y esos momentos son los mejores. Gide tiene razón. Una inteligencia que no se pone jamás en tela de juicio, es una inteligencia muerta. Gide se escapa siempre a toda prisa y no se deja nunca pillar. Y precisamente esta imposibilidad de pillarlo es lo que comunica a su arte tan grande atracción... y lo que confirma su realidad. Porque la humanidad no tiene nada de sencilla y hay que tomar un partido.

Es un camino embrollado y tortuoso el que nos lleva desde los comienzos de Gide a sus obras de madurez, donde la actual generación de la juventud francesa encuentra su sentimiento de la vida. Antes de hallar el acceso a la vida inmediata ha tenido durante muchos años que luchar con las abstracciones del pensamiento. Y la historia de su arte es la historia de esta lucha. Gide nació en 1869.* Cuando comenzó a escribir—sus obras datan de 1891**— el arte y la poesía habían ya tenido

* Rolland, en 1866; Claudel, en 1868; Péguy, en 1873; C. L. Philippe, en 1874. (Nota del traductor, como todas las notas siguientes).

** También data de esta fecha la primera obra de Claudel: *Tête d'or*; la de Gide se tituló: *Les Cahiers de André Walter*.

el contacto profano de la vida en los horizontes más recónditos del espíritu, en los laberintos más escondidos del sentimiento.

Desde 1885 aproximadamente la novela naturalista, concebida por la gran masa del público, había sido desposeída por el análisis minucioso del alma y por el lirismo esotérico de los simbolistas. El arte consistía en la contemplación y el goce del alma; se había convertido en «introversión». El arte de André Gide, desde su primera fase, se mostró también no vuelto hacia fuera, al exterior, sino hacia dentro. Es el reflejo de su vida moral, de la reacción de su sensibilidad frente a la vida. «La emoción que nos da la vida, esa es la que quiero expresar»: así es como Gide definía la base misma de su arte. Es un arte de reflexión para el que la materia de que se ha de ocupar la obra no es la vida, sino el pensamiento acerca de la vida, la actitud frente a la existencia.

Gide se cuenta entre los que «tienen la vida del espíritu por la más real y le dan la preferencia sobre toda otra». Y son vacías de substancia, puramente cerebrales las primeras obras de este escritor, que a su vez ha perseguido la vida más rica como el cazador persigue su presa. Esas obras llevan el sello de este comienzo de la última década del siglo, cuando el tono de moda del espíritu era el gris difuminado.

Es un arte analítico del yo, el arte que floreció siempre y se desarrolló espontáneamente en la patria de los Rochefoucauld, de los Vauvenargues, de los Constant y de los Stendhal.

Este arte, que tiende a reflejar la propia vida interior del escritor tomaba prestada su forma exterior de expresión al simbolismo contemporáneo. Aquí es donde desde el punto de vista histórico, se encuentran los orígenes de Gide. Este ha convertido el simbolismo lírico en una prosa poética y filosófica a la vez, a la que él dió el nombre de *tratado*. Su primitiva forma de arte es el tratado simbólico.

Pero los símbolos no solamente permiten sino que hasta reclaman una interpretación múltiple. Ese es el motivo porque tienen al artista pensador, que quiere volver a crear la substancia compleja de la vida. El arte simbolista de Gide encuentra su

expresión en esos tratados o aventuras intelectuales que, entrecruzándose repetidas veces, nos llevan todos a la misma forma sensible. El lector tiene que arriesgarse ya por uno ya por otro camino del pensamiento o se ve precisado a abandonarse por completo a las seducciones del ritmo y del sonido para darse cuenta en seguida de cuán presto se animan y nos traen un mensaje, que afecta al misterio de la vida, los preciosos vocablos que evocan los acontecimientos en un fantástico retroceso.

El primer objeto del arte simbólico de Gide es... su propia imagen. El *Tratado de Narciso* (1891) quiere ser una teoría del símbolo. La figura intelectual de Gide tiene ya en ese tratado contornos muy precisos. En la interpretación del antiguo mito de Narciso, que en su amor estéril de sí mismo, contempla su imagen en el espejo de las aguas y muere de inextinguible nostalgia, se encuentra ya en germen todo cuanto más tarde desarrollarán los libros ulteriores de Gide. Narciso es el artista que en el espejo del arte tiene las formas eternas de las cosas, tal como estaban en el paraíso. Y Narciso es el hombre moderno, que se inclina sobre el espejo del arte para reconocerse en él y cuya tragedia consiste en saber que no posee más que el reflejo de las cosas que no puede alcanzar, pues es y será siempre un mero espectador de todas ellas.

En el *Tratado de Narciso* oímos por primera vez el acorde de los tres sonidos: el yo, el universo y Dios, acorde que se da al principio de todos los acontecimientos y desarrollos de los libros posteriores. Las variaciones sobre estas tres ideas forman la trama de toda la dialéctica artística de André Gide. El movimiento del yo, del analista, hacia las imágenes de las cosas: Narciso se inclina sobre el espejo. El movimiento de las imágenes hacia las cosas mismas: el analista rompe el espejo. Finalmente, el movimiento de las cosas hacia la realidad de su origen. La existencia individual de las cosas no es su realidad. Esta yace en las profundidades del ser.

Y ese fondo es la esencia, o las formas, o las ideas, o Dios. De este modo el analista para llegar a las cosas se convierte

en esteta; para llegar por ellas a la esencia, se hace platónico.

La doctrina según la cual las cosas no son el fin último porque ellas no son lo real, es la materia del tratado *Tentativa amorosa* (1893). Allí podía ancontrar su confesión bajo una forma preciosa el ascetismo del parisiense fin de siglo, cansado de la civilización:

Hay cosas que no merecen forcer nuestro camino; abracémoslas todas de pasada; pero nuestro objetivo está más allá de ellas—no nos engañemos en este sentido—; esas cosas se alejan y desaparecen; que nuestro objetivo sea inmóvil; y avancemos adelante para conseguirlo. ¡Ah! pobres de esas almas estúpidas que toman por objetivos los obstáculos. No hay objetivos; las cosas no son objetivos u obstáculos; no, ni siquiera son obstáculos; lo único que hay que hacer es dar un rodeo en torno de ellas. Nuestro objetivo, nuestro fin único es Dios; y no podemos perderle de vista porque se le ve a través de todas las cosas.

Estos primeros tratados que forman el punto de partida de Gide tienen, por lo tanto, por objetivo mostrar en el estado del que se analiza un estado de divorcio con la realidad y determinar concretamente la irrealidad del pensamiento que se refleja en sí mismo. Únicamente la representación sensible de ese estado permite triunfar progresivamente. Los diversos estados de ese triunfo sobre el alejamiento de la vida, las diversas etapas de ese acercamiento de la realidad—acercamiento que para Gide es siempre un proceso indefinido—: ahí tenéis la razón de ser de todos los libros que vienen después. Cada una de esas obras marca un nuevo peldaño en la escalera que se sube, y un alto en el camino que lleva de la reflexión sobre la vida a la vida misma. La unidad de dirección de ese camino constituye la comunidad de sentidos de esos libros.

* * *

El que busca la esencia detrás de las formas y a Dios detrás de las cosas no puede detenerse en ninguna parte. Su destino es el del viajero. Impelido de una en otra cosa, no le

es lícito olvidarse de sí mismo en la contemplación de la belleza. Es como el navegante que hace escala en todos los puertos, pero que no puede estacionarse en ninguno. Ni el canto de las sirenas ni el amor de las reinas pueden detenerle. El *viaje de Urien* (1893) no es otra cosa que el relato de este viaje a través de los mares. Esa huída lejos de la seguridad del puerto y esa serie de aventuras en países remotos simbolizan a la vez el destino errante del místico peregrino que no puede detenerse en las cosas, y el movimiento que lleva el alma desde la vida pensada a la vida real. Empresa ardua, viaje molesto para el intelectual moderno encerrado entre las paredes de sus pensamientos. En el *viaje de Urien* podría encontrarse una patología del alma moderna. El vivisector de su propia conciencia, que ha ido registrando todos los fenómenos morales a medida que iban apareciendo, acaba por perder la facultad de participar de la vida como los demás. El análisis del yo viene a parar en la desorganización de la personalidad con su síntoma más sorprendente: la incapacidad de obrar. Pero desde el mismo momento que se advierte esta incapacidad es ya incurable, porque la conciencia del mal es precisamente un obstáculo para su curación. El analista no podía librarse del pensamiento sino volviéndolo contra sí mismo, persuadiéndose teóricamente de la necesidad de obrar. Es verdad por otra parte que el paso de la idea de acción a la ejecución misma no era ya propiamente del resorte de la conciencia. De este modo, del problema del análisis del YO nace para Gide esta pregunta: ¿De qué modo es posible la acción, la acción pura, la acción sin motivo determinante?

Ya en el *Viaje de Urien* se unía al motivo de la contemplación de la vida el de la acción gratuita:

Esta noche hemos hablado del pasado; ninguno de nosotros sabía en qué forma había podido llegar hasta el navío y ninguno dejaba de lamentar la noche amarga de sus pensamientos.

—¿De qué oscuro sueño me he despertado—exclamó Alano—, de qué tumba? No cesaba un momento de pensar y aún estoy enfermo. ¡Oh! noche oriental y tranquila, alguna vez descansará en tí mi cabeza fatigada de crear un Dios!

—Me atormentaba el deseo de conquista—dijo Paride:—caminaba por mi habitación, lleno de brío, pero triste, cansado más de soñar eternamente con heroísmos que de realizarlos. ¿Qué vamos a conquistar ahora? ¿Qué proezas vamos a realizar? ¿A dónde vamos? Decidme: ¿sabéis vosotros a dónde nos conduce este navío?

Ninguno de nosotros lo sabía, pero todos nos estremecíamos ante el sentimiento de nuestro valor.

—¿Qué es lo que hacemos aquí—repuso—y qué viene a ser esta vida si la de antes era nuestro sueño?

—Tal vez estemos viviendo nuestro sueño—dijo Nathanael—, el sueño que hemos tenido mientras dormimos en nuestra alcoba.

—¿O iremos acaso en busca de algún país donde explayar nuestras hermosas almas?—dijo Melian.

Pero Tradelineau gritó entonces:

—No cabe duda, el hábito de los vanos razonamientos, y esta manía de creer que no podemos ejecutar bien sino aquello cuyas causas conocemos, os dominan todavía, y eso es causa de esta inútil discusión. ¿Qué nos importa saber cómo hemos llegado aquí y a qué esforzarse en buscar causas misteriosas para explicar nuestra presencia a bordo del Orion? Hemos dejado nuestros libros porque nos fastidiaban, porque una inconfesada añoranza del mar y del cielo real hacía que no fuésemos ya confianza en el estudio; había algo más allá y cuando las brisas embalsamadas y acariciadoras llegaron a levantar las cortinas de nuestras ventanas, nos precipitamos, a pesar nuestro, hacia la llanura y echamos a andar. Estamos cansados del pasado; tenemos ansias de acción; ¿no habéis visto cómo nuestras almas se enardecieron jubilosas cuando, arrebatando a los remeros sus pesados remos, hemos sentido en nuestros puños la resistencia del líquido azul?

La tentativa de llegar hasta las cosas mismas no ha dado resultado completo aún en el *Viaje de Urien*. Se palpa en ella la voluntad de vivir intensamente, plenamente, pero la vida en sí misma no está allí todavía. Por eso Gide concluye por confesar: «Este viaje no es más que mi sueño. Jamás hemos salido de la cámara de nuestros pensamientos y hemos pasado la vida sin verla». Pasaje cercano a la realidad, pero la culpa es de aquellos que a los diecisiete años confunden la literatura con la vida... A la prosa simbolista del joven parisiense respondía entonces desde Viena esta triste dolora:

Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch
Nie ganz bewusst, nie völlig unbewusst
Mit kleinem Leid und schöler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch... *

El exquisito libro de *Lagunas* (1895) trae un cambio definitivo. El sufrimiento nacido de la conciencia del YO, de la insignificancia de la propia imagen y de la impotencia para obrar, se convierte en objeto de sátira. Gide se desembaraza de él merced a la ironía: había en ella en efecto para el heredero de los grandes satíricos franceses una terapéutica más natural que para los pacientes de cualquiera otra patria literaria. *Lagunas* nos cuenta una semana de la vida de un simbolista, que se propone describirnos él mismo en un libro sus complicados estados de alma. El héroe de ese libro, Tytiro, se encuentra en una torre y se dedica a la pesca de caña por una ventana; pero no pesca nada, exactamente lo mismo que el escritor que aprisionado en una existencia desprovista de acontecimientos interiores, no se enriquece por el hecho de que todas las noches se trace un programa de lo que quiere sentir y pensar al día siguiente. Como uno de los puntos del programa es «*variar de emociones*», Tytiro resuelve hacer una excursión en compañía de un amigo. Pero su empresa no es menos complicada ni menos dificultosa que el viaje marítimo de Urien. La víspera de la partida llega al paroxismo su nerviosidad: «Es menester en esta última noche ingeniarse, pensar en la partida de mañana, no dedicarse a otra cosa sino a prepararla; es menester explicarla, dirigirla, hacerla agradable por todos conceptos. Huberto deberá

* Siempre he arrastrado la misteriosa maldición—; nunca con plena conciencia ni en completa inconciencia—en medio de pequeños sufrimientos y de insulsas alegrías—de vivir mi vida como un libro. (Hofmannsthal en su «*Der Tor und der Tod*», «*El loco y la muerte*», publicado en 1893). Claudio, el esteta, el loco, el de los salones repletos de obras de arte, envidia la suerte de los hombres sencillos que pueden sufrir y que pueden también consolarse. El, por el contrario, no conoce ni el amor ni el verdadero dolor porque el pensamiento le ha roído el corazón, porque el arte le disfraza la vida. Sus ojos y sus oídos han muerto.

Es inútil que—lo mismo que André Gide—espere una existencia más amplia. Como a Gide, también la aparición de la muerte le enseñará a sentir, a amar, a odiar, a disfrutar de las cosas de la tierra.

recrearnos con el relato de alguna vieja aventura». Del resultado que tuvo este viaje no queremos ocuparnos aquí aun cuando tentados estamos de hacerlo. Sólo nos limitaremos a transcribir lo que dice la nota final: «*Lagunas* es la historia del que no comprende la vida», por donde Gide nos anuncia que él ha aprendido en este intervalo a comprenderla. Ha encontrado la salida del laberinto de los pensamientos, el ancho camino que tanto tiempo había buscado inútilmente. Había logrado desterrar por un largo tiempo los libros, levantar las cortinas, abrir, romper los cristales ya sin brillo por el polvo y todo aquello que se condensa formando capas entre nosotros y el Otro, todo lo que oscurece y apaga la naturaleza...»

Narciso ha roto el espejo: tal es el sentido de *Lagunas* en la evolución moral de André Gide.

* * *

Con su libro *Alimentos de tierra* (1897), ha conseguido Gide abrirse paso hasta la vida. A cuantos opinan que esto significa para el analista una reincidencia en la vida intelectual irreal, al tratar de intelectualizar de nuevo esta experiencia bajo la forma de un libro, le objetará Gide que el libro no tiene más objetivo que ayudar a los otros a escapar. Y en efecto, la dedicatoria al amigo imaginario—*a tí, querido Nathanael, a quien no he encontrado todavía*—dice: «*Cuando me hayas leído, tira este libro... y sal. Quisiera que te inspirara deseos de salir...; salir de cualquier parte, de tu ciudad, de tu hogar, de tu pensamiento... Que mi libro te enseñe a interesarte más por tí que por él, más por todo lo demás que por tí mismo*».

Este libro ha perdido todo carácter abstracto. Se han conculcado en él todos los cánones, hasta los de la forma, porque el lugar y la unión de las palabras no se han sometido a una ley del espíritu y sólo sirven al instinto, que nos impulsa a acercarnos a la vida y aferrarnos a ella fuertemente. Es menester que la lengua ondule y haga cabriolas, vacile y se estrelle, si ha de encerrar debidamente en violentas sacudidas o en dulces

languideces el ritmo en que el deseo inextinguible se mezcla íntimamente con todas las alegrías de la tierra. Indudablemente que de esta alegría exuberante se desprenden ciertos conocimientos, y los artículos de fe de un nuevo hedonismo se graban en el alma de Nathanael:

El instante más breve de la vida es más fuerte que la muerte, y la niega... Nathanael. cada deseo tuyo puede convertirse en una embriaguez... Cada acción perfecta va acompañada del placer; en esto conocerás que debías haberla ejecutado... ¡Placer! quisiera repetir esta palabra sin cesar; quisiera fuera sinónima de bienestar y si mucho me apuran de *existir*, simplemente...

Pero estos pensamientos sólo dejan raras veces y por breves instantes su blanca estela entre las olas del himno que este libro constituye. El poeta se esfuerza por olvidar todo lo que había aprendido en los libros.

No me basta leer que las arenas de la playa son blandas; yo quiero que las sientan mis pies desnudos. De nada me sirve ningún conocimiento si no ha sido precedido de una sensación.

Ya no reside el valor de la vida en el pensamiento, si no en la agudeza y el poder del deseo. No hay más que una virtud: *el fervor*. La existencia no tiene más que una explicación: la de *embeber cuanto sea posible de humanidad*. La nostalgia de este convaleciente que va sanando de la fiebre de la idea es conocer y sentir todas las formas de la vida. He aquí la razón de por qué la alabanza se halla en este impresionismo rapsódico, que es la forma fundamental del discurso. Todo quiere sus alabanzas, todos los deseos y todas las satisfacciones:

La sensación de la tierra húmeda de la mañana bajo los pies desnudos... los labios desconocidos que mis labios besarían en la sombra... las frutas que comeríamos en las terrazas ante el mar y ante el sol que se apaga en occidente; y aquellos labios y aquellas frutas cuyo recuerdo despierta nuestra codicia y nuestra sed... los libros que una vez leídos parece como si brillasen cargados de éxtasis, deliciosos de humildad, y los que se han querido como a hermanos más puros y que han vivido mejor que nosotros.

Bien merecen ser cantadas todas las rutas de la tierra:

¡Oh! si hay todavía caminos que van a la llanura... Si hay caminos que van al Oriente; estelas sobre las olas de los mares amados; si hay jardines en Mosul y danzarinas en Touggourt; y cantos de pastores en Helvecia...; si hay caminos que van al norte, y serias en Nijni; y trineos que se deslizan por la nieve; y lagos helados..., en verdad, Nathanael, que no se hastiarán nuestros deseos.

El dominio entero de la tierra se ofrece como una promesa inmensa a los deseos del hombre: *«Hay en la noche esperas de un amor desconocido»*.

Puede comprenderse la importancia de *Alimentos de tierra* por el hecho de que el arte, en este libro, renunciaba por vez primera al aislamiento aristocrático. Habíase puesto en contacto con la vida, no ciertamente con la plenitud de la vida, sino únicamente con una de las formas de la realidad. A lo menos, se había roto el encanto, a lo menos se había abandonado la reserva parnasiana y simbolista. Y si la conquista de la vida puede considerarse como un rasgo especial y característico del movimiento intelectual de nuestros días, si el cambio de aspecto de la filosofía, que partiendo de la psicología y de la lógica se vuelve hacia una metafísica de la vida, no es otra cosa que la manifestación parcial de un cambio más vasto en la evolución de los espíritus, el libro *«Nourritures terrestres»* puede con legítimo derecho exigirnos que se le considere algo así como una etapa en el camino hacia el vitalismo moderno.

* * *

El autor de *«Nourritures terrestres»* ha conseguido, como él mismo lo asegura, interesarse por la vida. Pero es sólo a su propia vida a la que se refiere, no a la vida en general. Si es cierto que vive con intensidad, su alma en cambio no vibra al unísono con todo cuanto tiene vida en el universo y se limita a saborear toda la alegría de este mundo. Lo que él consi-

dera como el paso de los libros a la vida, no es más que un paso del análisis a la sensación.

Busca el alimento de la tierra y la vida es para él un fruto del que quiere gozar. Su libro es una iniciación para el deseo, una técnica del goce, un método para experimentar una embriaguez en toda excitación sensible y moral. Es la declaración de un hedonismo estético, que se exalta con toda la tristeza inherente a la fatalidad de la muerte. Pero de este contacto con el universo en la experiencia de la vida, han surgido problemas que no existían en el campo del pensamiento puro, pero que existen desde luego en el de la acción: los problemas de la moral.

De este modo el esteta se convierte en filósofo moralista. Si el giro ético que el pensamiento de Gide tomaba a fines del siglo XIX estaba dentro de la lógica de su evolución, no podía menos de verse acentuado por las tensiones exteriores de su propio medio. La primera obra de filosofía moral de André Gide, el drama de *Filocteto* (1899), discute el problema siguiente: ¿puede violarse la ley moral cuando está en peligro la salvación de la patria? Este problema no es otra cosa que la expresión algebraica de la lucha intelectual que determina en Francia la crisis del asunto Dreyfus. Su discusión se prolonga entonces hasta llegar a esta otra cuestión más grave: ¿es posible la virtud? La dialéctica intelectual de la obra termina en la descomposición de la idea de la virtud.

Si en *Filocteto* se examina la condición de toda acción moral desde el punto de vista de su solidez, el problema moral, fundamental para el artista, que se discute en el drama es el del pudor: *El Rey Candaule* (representado en 1901 en el teatro de l'Oeuvre). Ya en el prólogo de *Nourritures terrestres* se podía leer: «Me puse a la obra sin preparación, sin pudor». El abandonarse a todas las formas de la vida debía conducir necesariamente al descoco, a un descoco seguido, es verdad, de un generoso instinto que conducía a la afirmación y la expansión de la felicidad, pero ¿qué no podía aprobar con la seguridad de

instinto del paganismo, el hombre del norte atormentado de escrúpulos?

El rey Candaule es el hombre feliz, que para tener la plena sensación de su felicidad, tiene que comunicársela a los demás. Esa necesidad de extender la felicidad en torno suyo, le hace olvidar el delicado pudor de las almas nobles. Obliga a la reina, que nunca se había mostrado ante nadie, a asistir a un festín de sus amigos. Lleva al pobre pescador Gyges a su palacio y en su afán de que Gyges vea a la reina, llega hasta prestarle el anillo que hace invisible a su poseedor. La reina es después la que obliga a Gyges a matar al rey. Y Candaule muere con esta queja en sus labios: «¡Cómo! ¿Eres tú, mi querido Gyges? ¿Por qué me has herido? Yo no sentía en mi alma más que bondad.»

Candaule es el artista que se siente impelido a dar a conocer a los hombres la belleza que él contempla, aunque sabe que se prostituye a sí mismo comunicando sus exaltaciones secretas y que este acto, dudoso desde el punto de vista de la moral, es sin embargo una exigencia del amor «de ese amor apostólico que obliga a revelar y a profanar al exhibirlos, los más secretos tesoros del templo, porque él sufre admirándolos solo y quiere a todo trance que los demás también los admiren». En el *Tratado de Narciso* se encuentra este pasaje. La indisciplina interior que destroza al artista bajo el culto riguroso de la forma, es uno de los motivos que se encuentra por toda la obra de Gide, exactamente lo mismo que en la de Tomás Mann.*

Todo el problema de *Candaule* está en la lucha entre el sentimiento de delicadeza moral que prohíbe al rico mostrar lo que posee, y la alegría que le proporciona la efusión; está en la idea paralizadora de que el darse a sí mismo es una profanación. Hay que reconocer que son muy pocas las naturalezas que sufran con estas tendencias divergentes. Pero por el hecho de que la cosa sea poco común, ¿es por eso menos natural? «Para el público, dice el prólogo del *Rey Candaule*, hay senti-

* Cfr. su colección de novelas: «Der kleine Herr Friedemann» y «Tristán», donde se examina el problema del arte y de la vida.

mientos naturales y sentimientos que no lo son. Todos los sentimientos son naturales en el hombre; lo que hay es que existen muchos que se llaman exclusivamente naturales en vez de llamarse simplemente *más frecuentes*. ¿Es acaso lo frecuente más natural que lo raro? ¿Es el oro menos natural que el hierro?»

La filosofía del placer que proclaman las *Nourritures terrestres* encuentra sus últimos ecos en el drama de *Candaule*, pero al mismo tiempo encuentra también su refutación. Candaule quiere sacar de la vida toda la emoción y toda la embriaguez que sea posible. La belleza de un día de estío es para él un himno de alegría que se eleva hasta la altura, «hasta alcanzar una vibración aguda apenas perceptible a los sentidos». Agradece a sus amigos que le ayuden a exprimir de ese término del día toda la dicha, lo mismo que se exprime el jugo de un racimo de uvas. Pero a estos estados de alma se agrega en Gyges la verdad contraria. Gyges es pobre. No tiene más que cuatro cosas: su cabaña, su red, su mujer y su pobreza. Pero se siente orgulloso de esta miseria, que es su libertad y su fuerza. «*Cuando se cree que se posee, se posee*»: estas palabras que se encuentran en una de las obras posteriores de André Gide, podría haberlas pronunciado Gyges. Bajo la forma de Gyges ha encontrado su crítica el hedonismo de *Nourritures terrestres*. El ardiente deseo de gozar de toda la alegría posible, ¿no es acaso la última palabra de la sabiduría? ¿Quién es el que penetra más en el fondo de la vida sino el que huye de la embriaguez y el que adquiere por el renunciamiento la potestad sobre las cosas?

• • •

Las obras que Gide nos ha dado en los diez primeros años de su actividad literaria tal vez nos parezcan hoy pálidas y descoloridas. Pero es indispensable conocerlas para comprender cómo el lento y continuo crecimiento, cuyas fases marcan, ha traído la posibilidad de las obras plenas y substanciosas de la madurez; para comprender cómo ese largo período de prepara-

ción, aparte del mercado literario, ha dado a Gide el puesto que ocupa entre los guías espirituales de la Francia juvenil. Ha tenido que pasar por los períodos del análisis, del hedonismo y de la crítica de la moral, ha tenido que llevar en su interior y madurar todos los conflictos intelectuales y humanos de su época, para poder crear esas obras en las que la juventud francesa encuentra un esclarecimiento de sus cuestiones más vitales. Las respuestas a estas cuestiones podían muy bien ser problemáticas o reservadas: este artista no era solamente un hacedor de cosas bellas, sino que luchaba con las cosas humanas.

Gide escribió el *Inmoralista*. En esta novela (1902) se encuentra abordado de nuevo el problema del intelectual moderno que consigue abrirse una brecha sobre la vida. Pero este problema no se discute en abstracto ni está estilizado simbólicamente: está expuesto simplemente en la relación del destino concreto de un hombre. «No he pretendido probar nada, sino únicamente pintar bien y aclarar mi pintura», afirma en el proemio. Y sin embargo, no se trata sólo de pintar por pintar y Gide tiene que reconocer más tarde que su propósito era expresar ciertas ideas que le atormentaban.

Hasta la edad de veinticinco años no había vivido Miguel más que para sus libros. Los estudios científicos, que ocuparon todos sus años de adolescencia, y la educación calvinista recibida le han tenido aislado de la vida. Se casa por complacer los deseos de su padre moribundo. En el África del Norte, a donde va en viaje de novios, le sorprende una enfermedad mortal. Pero se salva, y una vez restablecido, se convierte en un ser completamente distinto. Sólo después que la muerte le ha rozado con sus alas, ha venido a darse cuenta de lo que es la vida: la dichosa embriaguez de los sentidos bajo el sol. Con esa sensibilidad acrecentada del convaleciente, aspira la vida. Un ansia furiosa de vivir se apodera de él, ansia que el miedo a la enfermedad, apenas dominada, exaspera hasta el paroxismo. Reúne todas sus fuerzas para luchar contra el enemigo alojado dentro de sí. Y pone toda su energía moral en salvar su existencia fisiológica. ¿Cómo podría desde enton-

ces malgastarla entre los libros, extraviándose entre ideas muertas? En sus relaciones con los árabes se había despertado en Miguel un nuevo sentimiento: la satisfacción que proporciona la vista de cuerpos hermosos, flexibles y bien proporcionados. La vida de sus sentidos inundó a Miguel de una dolencia casi dolorosa:

Me acuerdo de la última noche. Estaba la luna casi llena y entraba su luz a torrentes por la ventana abierta de par en par en mi habitación... Me había acostado, pero no podía dormir. Sentía arder mi cabeza con una especie de fiebre venturosa que no era otra cosa que la vida. Me levanté, mojé en el agua mis manos y mi rostro, y en seguida empujando la puerta de vidrio, salí.

Era ya tarde: ni un ruido, ni un rumor de brisa; el viento parecía dormido. Apenas si se oían a lo lejos los ladridos de los perros árabes, que semejaban aullidos de chacales. Delante de mí se extendía el pequeño patio y al frente la pared proyectaba su cono de sombra oblicua; las palmeras, sin pizca de color ni vida, parecían inmovilizadas para siempre... Pero siempre se encuentra en el sueño una palpación de vida... Aquí nada parecía dormir, todo se me antojaba muerto. Me asusté de esta horrible calma; y bruscamente me invadió de nuevo como para protestar, para arraigarse, para entristecerse en el silencio, el sentimiento trágico de la vida, tan violento, tan doloroso casi y tan impetuoso, que habría gritado si hubiera podido gritar como las bestias. Me cogí la mano, me acuerdo bien, la mano izquierda con mi mano derecha, y quise llevarla a mi cabeza, y así lo hice. ¿Para qué? Para convencerme de que vivía y alegrarme del prodigio. Me toqué la frente, los ojos. Me sacudió entonces un estremecimiento. Día llegará, pensé, día llegará en que no podré siquiera llevarme la mano a los labios para apagar mi sed, porque no tendré fuerzas para ello... Volví a entrar en mi habitación, pero no me acosté todavía; quería grabar esa noche en mi memoria, imprimir su recuerdo para retenerla indeleble; sin saber qué hacer, tomé un libro de encima de la mesa—una Biblia—que abrí al azar; a la luz de la clara luna, pude leer; y leí estas palabras de Cristo a Pedro, estas palabras, ay! que no debía olvidar jamás: «Ahora tú mismo te ciñes el cinto y vas a donde quieres; pero cuando seas viejo, extenderás tus manos... Extenderás tus manos...»

Después de largos meses de convalecencia bajo las palmeras de Biskra, vuelve Miguel a pisar en Sicilia el histórico suelo de Europa. Sólo entonces se da cuenta de que se ha operado en él una gran metamorfosis. El afán de las ideas históricas ha desaparecido. ¿A qué interesarse por el pasado? Sólo el presente

que ahora vive tiene un sentido y una realidad. Sobre la rica trama de motivos que encierra la novela, se destaca aquí el conflicto moral, maravillosamente pintado, del intelectual moderno que, educado en la fe científica, ha dedicado los años más hermosos de su vida a esta creencia y que presa ahora de la embriaguez del amor sensual de la vida, despertado en él súbitamente, tiene que condenar toda su existencia anterior.

El olvido de sí mismo en el apasionado abrazo de las cosas de la tierra resta valor a todo amago de la conciencia de sí en el simple concepto. Miguel huye por tanto de las ruinas y de la arqueología: se estremece de espanto ante las devastaciones de la muerte. Si en adelante toma un libro entre sus manos, lo leerá en una disposición de ánimo sumamente diversa: «En Siracusa volví a leer a Teócrito y se me figuraba que sus pastores de bonitos nombres eran los mismos que yo había querido en Biskra».

El adorno artificial de la ciencia escolar se desprende de él y cae, y dentro del sabio especialista surge el hombre primitivo que allí había escondido. El que ha experimentado el horror de la muerte y la atracción de la vida, ve desvanecerse el culto complaciente de los ídolos de la ciencia. Miguel arroja lejos de sí la personalidad artificial que la educación, los libros y la enseñanza moral le habían dado, y rompe los moldes del convencionalismo. Todas las corrientes oscuras y ardientes de la vida de los sentidos y del alma, las hace Miguel converger a un nuevo ideal de humanidad. Deja su cerebro en barbecho. Se abandona a las cosas que son para él divinas. Y ya no se inclina a mirarse en el espejo de la fuente como Narciso sino que se sumerge en el torrente bañado en la sombra de las montañas de Campania y en seguida, lo mismo que el Dios Pan, se entrega a los vientos y al sol.

De regreso a Francia, escoge Miguel para residencia una vieja mansión solitaria en Normandía. Su alma siente un nuevo ritmo en estas campiñas rebosantes de trigo y de frutos, que un cielo húmedo y pálido cubre con su bendición. ¡Madurar y fructificar a la manera de las plantas! Y como la solicitud hu-

mana aumenta y aprovecha los beneficios del sol, así Miguel se forja una nueva ética, «una ética que se convertía en una ciencia de la perfecta utilización de sí mismo por medio de una fuerza inteligente». Durante todo el verano y el otoño ha compartido Miguel la vida de la tierra fecunda. Un invierno en París le ha venido a demostrar cuán extraño es ahora al hombre civilizado y típico de la sociedad actual. Ya no puede entenderse con los hombres. Los sabios no enseñan más de lo que puede aprenderse en cualquier obra de vulgarización científica. Espera encontrar en los poetas una comunicación más directa con la vida. Pero, al parecer, la vida no es para éstos más que una ocupación importuna que les estorba escribir. Los pensadores están aún más lejos de la fastidiosa realidad que tan mal se aviene con sus delicados sistemas filosóficos. Estas gentes no «viven». Pero ¿qué es vivir? Miguel no lo sabe. Sólo sabe que no piensa sobre eso como los demás y que está orgulloso de esta disensión de ideas. Y sin embargo, se hace un lugar en medio de ese mundo artificial de París. Su familia, sus amigos, sus relaciones sociales son para él otros tantos lazos. Pero se siente atormentado por el vago sentimiento de que toda esta existencia burguesa, todas esas bellas cosas que como un fardo se ha colocado sobre los hombros, son cadenas que él mismo se ha forjado por su propio gusto. Y el tema de la *Tentativa Amorosa* es precisamente no dejarse subyugar por las cosas, saber renunciar a ellas por amor a la libertad: ese es el amor de *Gyges*. En medio de estas vacilaciones interiores, se encuentra Miguel con un amigo a quien desde mucho tiempo no veía. Menalque, cuya semblanza estaba ya esbozada en los *Alimentos*, es el aventurero errante, el eterno viajero, cuyo sentimiento vital no hace más que exaltarse para correr peligros y pisotear las conveniencias sociales y morales. Es el sabio que vive sólo para el momento presente, el que ha desterrado el recuerdo de sus pasadas experiencias para que no se opongan a las nuevas revelaciones de la vida. ¿Debemos restringir las inagotables posibilidades de la vida, resucitando el pasado?

¡Oh! Miguel, toda alegría es semejante a aquél maná del desierto que se corrompía de un día para otro; es semejante al agua de la fuente Amalés, de que nos habla Platón, la que no se podía guardar en ninguna vasija... Porque cada momento se lleva todo lo que nos había traído.

Por intermedio de Menalque, se siente Miguel de nuevo arrancado al estrecho abrazo amenazador del bienestar de la costumbre. Se renueva en él la antigua sed. Y rompe definitivamente con la historia. En adelante sólo excitará su pensamiento lo que no ha existido nunca todavía, no lo que ya fué.

¿Qué puede todavía el hombre? Eso es lo que me interesaba saber. Lo que el hombre ha dicho hasta la fecha, ¿es todo lo que podrá decir en el futuro? ¿No ignora nada de sí? ¿No le queda algo por decir? Y cada día se acrecentaba en mí el confuso sentimiento de intactas riquezas que cubrían, ocultaban, ahogaban las culturas, las decencias, las morales.

Miguel se ha hecho inmoralista porque ve en la moral el medio de una nivelación general, porque esa moral ahoga la sensibilidad y la vida espontánea; porque hace insulsa y falsa la personalidad. Pero no es sólo la moral lo que niega Miguel. La necesidad de una vida primitiva, toda llena de energías animales, le había ya impulsado a hacer la crítica de la ciencia y de la sociedad, pero ahora es la civilización total y plenamente la que pone Miguel en tela de juicio sobre su verdadero valor. El amoralismo de Miguel es un «rousseauisme» vitalista. La crítica de la moral se ha extendido hasta convertirse en crítica de la civilización.

Vuelto al campo, Miguel se abisma más y más en el trabajo instintivo de la naturaleza y de sus criaturas primitivas. Se hace amigo de los jóvenes aldeanos, pasa los días con los segadores y las noches con los cazadores furtivos. Encuentra entre ellos la oscura animalidad de los instintos vírgenes de la vida. Sacude todas las trabas para la acción que el hábito, la ley y el convencionalismo han creado en torno del hombre civilizado normal. Y pierde el sentimiento de la propiedad, de la dignidad, de la disciplina. Desgraciadamente su amoralismo le pone

en conflicto con las fuerzas vivas de la vida exterior e interior. No solamente tiene que renunciar a sus dominios porque los colonos y aparceros se niegan a servir a un patrón que desconoce las obligaciones para con su propiedad, sino que acaba con la vida de su esposa, al obligarla a cruzar, a pesar de su enfermedad, montes y mares poseído siempre de su inquieto afán de vagabundo. Nada hay que pueda satisfacer su sed de vivir. ¡Siempre más allá! ¡Más allá!... Sólo le detiene el desierto. Y allí, bajo el implacable azul del cielo africano, se pone a meditar sobre la vida.

(Concluirá).