

Mario Osses

Humanismo de André Gide

(Conferencia dictada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 26 de enero de 1948)

APOLOGÍA DE LA INFLUENCIA Y DE LA DISPONIBILIDAD: WILDE, NIETZSCHE Y DOSTOYEWSKY.— ESTETICISMO ÉTICO.



QUIZÁ la primera impresión que se tiene de André Gide estriba en considerarlo una especie de «ciudadano del mundo mental». Ha abolido sus fronteras. No puede dejar de admirarse quien tenga conciencia de que el arte es en primer término singularidad. Quien sepa que se trata de promover el fruto con tanto primor como si fuera inventado.

¿Es ésta una actitud inconsciente de Gide? De ninguna manera. Estamos frente a un creador que tiene plena inteligencia de sus posibilidades y limitaciones. No es sólo un poeta, sino principalmente un esteta. La primera cualidad que es necesario asignar a su talento, es el criterio. La *sindéresis*, la capacidad de juicio limpio. Es a la vez creador y crítico. Y ha señalado tal interdependencia entre ambas profesiones, que después de habernos hecho reparar en ella cuesta trabajo ímprobo disociarlas.

La influencia es para el autor de los *pretextos* y *nuevos pre-*

textos el fundamento de la excelencia creadora, la base de la singularidad. Y repárese bien en que no se trata ya de abrirse a alguna determinada, pero a cualquiera. Y mucho mejor aún: se trata de abrirse a todas las influencias, en clima de absoluta naturalidad como el en que respira nuestra piel en afán cotidiano. La influencia es, pues, la raíz de la condición esencial del estilo: la naturalidad. El alma debe acostumbrarse a respirar en cualesquiera medios. Debe habituarse al cambio de temperaturas. Es la elemental ley psicológica de contraste o diferencia.

¿Qué nos enseña la historia de la literatura? Las grandes épocas, aquellas que ofrecen peculiar estilo, logran estructurarla gracias a la presión espiritual de las pretéritas. El desarrollo del período literario es función directa de los anteriores que en él desembocan. Es el volumen de la tradición el que confluyendo en el nuevo marco toma su forma y la hace más grávida cuanto mayor sea la densidad que aporta. La tradición es un panal cuya miel se exprime en molde contemporáneo. Se trata de aprovechar hasta la cera. ¿Pero cómo digo «hasta» la cera? ¿Cómo si es ella precisamente la que se entrega en luz? Los residuos tradicionales son el abono de las nuevas instancias de la cultura. Desecharlos es condenar a éstas al raquitismo.

Gide nos recuerda que el período de Augusto se debe al influjo de las letras del pueblo de Pericles, del mismo modo que el Renacimiento inglés, el italiano, el francés se deben a «la invasión de la antigüedad». Extendamos éste juicio hasta concluir que todo Renacimiento es, como lo ha dicho Ortega, «la fecundación del pensamiento nacional por el extranjero».

No existe un temor más vil que el de la influencia. Arguye notoria inferioridad. Permítase añadir que la influencia sólo nos pone frente a nuestro ser auténtico, nos permite reconocernos y con ello arrendar el puesto que nos corresponde. Y no sólo se reconoce por medio de la influencia la virtud del individuo creador, sino también por ella se modela el rostro mental de una raza, que esplende con la más vigorosa originalidad mientras

más densas, impuras y heterogéneas sean las corrientes de las venas tradicionales que están influyéndola: tal España, donde se han dado cita los pueblos más dispares de la tierra, pacífica o bélicamente, y donde la tierra misma, con disímiles palpitaciones parece contribuir a la modelación de perfiles con puñetazos de singularidad.

Asimismo la excelencia de Francia, su lograda euritmia, no proviene sino del equilibrio de fuerzas contrarias. Advirtiendo Gide la prelación cultural de su pueblo, la atribuye fundamentalmente a que éste es un punto de cita del alma universal, a que es una «encrucijada».

La vida es, entonces, en primer término, una dación. Para ser uno mismo hay que alterarse. Es lo que sustenta la filosofía existencial. Una de sus fundamentales paradojas. Se ofrece la ocasión de esgrimir el pensamiento bíblico tan caro a Gide: «El que quiere salvar su vida la perderá, pero el que quiere darla la tornará verdaderamente viva».

No pueden pedirse expresiones más explícitas ni tajantes para hacer la apología de la influencia. Entresaco sin mayor comentario de los *pretextos*: «Tengo la pretensión de hacer el elogio de todas las influencias». «De todos los temores el más vil, el más tonto, el más ridículo, es el de perder la personalidad». «Los que temen las influencias y se escurren a ellas hacen la tácita confesión de la pobreza de su alma». «Todo grande hombre es un influenciador». «A veces la influencia es la obra única, como sucede con esas dos figuras únicas, que apenas oso citar: Sócrates y Cristo».

El más ilustrativo y universal de todos los casos de influencia es el de su propio panegirista. Sólo las denominaciones de algunas obras y no pocos de sus personajes, evocan a la antigüedad y a los clásicos griegos y latinos, como Amyntas y Corydon. Sensible es el cuño de Wilde, a quien ha dedicado una de las más valiosas evocaciones y retratos en los *pretextos* y en la última parte de *si el grano no muere...* Wilde, de quien predicó

escandalosamente para sus epígonos, que no era «un gran escritor sino un gran vividor» le transmitió su hedonismo trágico-sensual: «No la felicidad! Sobre todo no la felicidad. ¡El placer! ¡Hay que querer siempre lo más trágico!». El antieudemonista le habría dicho en Argelia: «Espero haber desmoralizado bien esta ciudad» (*Pretextos*). ¿Qué otra cosa hace Miguel, el héroe del *Inmoralista*? ¿Y qué decir de la gozosa y vívida exaltación de los sentidos de *Los alimentos terrestres*? ¿Qué decir, sino agregar al ya citado influjo de Wilde el del autor de *Así hablaba Zaratustra*? Uno de los más enjundiosos estudios que yo conozca es sin duda el que se contiene en los *Pretextos*. Allí se lee: «Todos debemos a Nietzsche madura gratitud: sin él generaciones enteras quizá se hubieran dedicado a insinuar tímidamente lo que él afirma con osadía, con maestría, con locura».

Wilde le enseñó la augusta realidad de los seres de ficción troquelados con genio, más reales que la realidad misma, que parece remedarlos con sus instancias maestras; le impuso en buena medida aquella notable paradoja de que «la naturaleza imita al arte», cuyo corolario es aquella otra de que «los únicos seres reales son los que no han existido». Lo impregnó asimismo de respeto por la autarquía creadora, por la libertad insobornable del escritor.

Se me vienen a la memoria algunos juicios de los *Pretextos* que han de corroborar suficientemente mis afirmaciones: «El artista debe cambiar el sentido mismo del arte, e inventar con su esfuerzo una nueva dirección». La obra de arte es voluntaria. En la obra de arte el hombre somete a sí a la naturaleza» (¡Cuán lejos de las faunas realista y naturalista!).

Nietzsche le ha insuflado la doctrina de la voluntad de poder y el sentimiento de la élite. Aquel que consideraba que «una buena guerra justifica una mala causa» y que las masas son para las estadísticas, se habría de seguro enorgullecido del discípulo de las *Cartas a Angela*:

«Los grandes individuos no tienen ninguna necesidad de

teorías que los protejan: son vencedores. El gran hombre es el enemigo de muchos. ¿Por qué disculparle? Es menester que todo se encarnice contra el gran hombre. Y, si es auténtico, sabrá desenvolverse siempre. ¿Por qué protegerlo? Las mismas pruebas a que sea sometido y su aislamiento constituirían su fuerza... Por piedad, nada de individualismo, por piedad para los individuos. No envalentonéis jamás a los grandes hombres, y en cuanto a los otros, descorazonad, descorazonad!».

¿No hubieran colmado de satisfacción al misántropo y misógino Nietzsche estos conceptos tomados de la crítica giddiana *En torno a Barres*? Son condignos del partidario de la «energía vital»:

«La instrucción abrumba al débil. Sí, pero el fuerte se fortifica con ella. Para los fuertes sólo la verdadera instrucción. Para los débiles el «enraizamiento», el «encostramiento» en los hábitos hereditarios que les impedirán tener frío».

En especial lo hubieran hecho feliz estas declaraciones aristocratizantes en pro de una estética desinteresada pura e independiente:

«Simpatizar con la masa es fracasar. Odio a la masa; cuando estoy en la masa formo parte de ella; porque sé lo que ella llega a ser, odio a la masa. Las teorías humanitarias nos preparan, lo temo, una literatura detestable».

En *El inmoralista* hay un patético diálogo entre Marcelina y Miguel, su marido. Este le ha contagiado la tuberculosis de que Marcelina lo salvara con absoluta devoción. Miguel tiene la moral de los fuertes. Precisamente, la del «super-hombre», la del anticristiano:

«Tu doctrina es bella, tal vez: pero suprime a los débiles». —«Pienso también que hay alegrías fuertes para los fuertes, y alegrías débiles para los débiles a quienes las alegrías fuertes dañarían»—es la respuesta de brutal inteligencia nietzscheana que da Miguel. El nuevo transvaluador opina:

«¡Honesto pueblo suizo! Portarse bien no vale nada...

sin crímenes, sin historia, sin literatura, sin artes... Un robusto rosal sin espinas ni flores».

El amor al peligro y la eucracia que también se compadecen con el carácter adolescente del pensamiento nietzscheano, despunta ya en el *Inmoralista*:

«Busco en la ebriedad una exaltación y no una disminución de la vida. No puedo decir que ame el peligro, pero sí la vida azarosa y quiero que ella exija de mí, a cada instante, todo mi valor, toda mi felicidad y toda mi salud».

En *Las cuevas del Vaticano*, el escritor Julio de Baraglioul habla del «amor al peligro» que ha de tener el personaje de su nueva novela. Es precisamente el que arrastra al joven Lafcadio, de 19 años de edad, a un crimen inmotivado. En *Los monederos falsos*, hay un adolescente que roba libros, por el placer que el peligroso ejercicio procura. En *El inmoralista*, Miguel llega a constituirse en cazador furtivo dentro de su propia heredad.

También influye ostensiblemente en el autor de *Los monederos falsos* el de *Los hermanos Karamasov*. En el libro que le dedica se lee el siguiente epígrafe de Nietzsche como el más definitivo de los elogios:

«Dostoyewsky... el único que me ha enseñado algo de psicología... Su descubrimiento ha sido para mí más importante aún que el de Stendhal».

Y más adelante, considera el turiferario francés que hay que colocar al ruso junto al que lo exalta y también a Tolstoy e Ibsen. Agrega que es «tan grande como ellos y quizá el más importante de los tres».

Dostoyewsky le enseña humildad. Yo diría terrenidad. Y le enseña a ser ciudadano del mundo, dentro del más acendrado nacionalismo. Pero sobre todo, le enseña a no dispensar racinianamente, la palma exclusiva a la razón. La vida trasciende a la inteligencia. Hay la poesía del disparate en que tal vez se apoya lo más vital de la literatura toda.

En Lafcadio verificamos la inconsecuencia, el irracionalismo más o menos explosivo de muchos caracteres dostoyewskianos. También es ostensible en el adolescente de Gide la doble raíz rusa sádico-masoquista. Es contradictorio. Significa, en el fondo (—acepto con resignación el cúmulo de reproches que pudieran hacérseme—) una suma de Los Hermanos Karamasov. La suma es novedad, porque rebasa cualitativamente a cada una de las partes.

Lafcadio tiene la inteligencia razonadora de Iván, el coraje de Dimitri y la sensibilidad de Aliocha. Con efecto, aunque producto de una educación heteróclita (Los sucesivos amantes de su madre se encargan de dársela, desde lo práctico y positivo al juego, la trampa, la prestidigitación y el amor de la indumentaria elegante), Lafcadio discurre con extraordinaria inteligencia y buen gusto. Escuchémosle en un fragmento de diálogo con su hermano Julio de Baraglioul, el escritor frío, lógico, consecuente, que aguarda ser admitido en la Academia:

Lafcadio: «Nada me tiene sin cuidado como la necesidad. Yo no he buscado nunca más que lo que no puede servirme.

Baraglioul: «Las paradojas, por ejemplo. ¿Y cree Ud. que eso alimenta?»

Lafcadio: «Depende de los estómagos. A Ud. le gusta llamar paradojas a aquello que le desagrada al suyo... Yo me dejaría morir de hambre ante ese guisado de lógica del que he visto que alienta a sus personajes».

Y agrega luego: «Yo soy un inconsecuente».

No está hecho de ese inconsecuente lo mejor de la obra de Dostoyewsky? ¿No aparece la vida sin «raspaduras» como Lafcadio quiere que el arte sea? Dimitri habría procedido como Lafcadio, salvando a dos niños en un incendio, y Aliocha se habría conmovido hasta las lágrimas lo mismo que el protagonista de *Las cuevas del Vaticano* frente al reconocimiento de su padre.

Lafcadio es un hipersensible. Toma «de raíz toda nueva-

disposición de sí propio». Castiga con desconcertante masoquismo el desfallecimiento de su voluntad ante los hechos de apariencias más nimias. Se da «puntos», esto es, se clava en los muslos «un cortaplumas, cuya hoja, muy afilada, no es más que una especie de punzón corto». Se hunde el cortaplumas por «haber ganado al ajedrez, por demostrar que habla italiano, por haber respondido antes que Protos, por haber tenido la última palabra, por haber llorado al saber la muerte de Faby».

Cuando el maestro francés se refiere al ruso en uno de los estudios que le dedica dice que «Dostoyewsky permanece siendo alguien del cual uno no sabe cómo servirse». Se refiere a la dificultad de «enrolarlo» en algún ideario político o social al uso. ¿No ocurre lo propio acaso con Gide? Ya lo agitaré más adelante cuando aluda a su defensa de la personalidad libertaria y a su fugaz filocomunismo.

Dostoyewsky lo hace superar largamente la lógica. Le aconseja el respeto y el cultivo de las instancias oníricas. La veta del sueño exaltada hasta lo absoluto por Freud es el limbo poético propio del fraguador de *Crimen y Castigo*. El de *Los monederos falsos*, que aprovecha el cuño con limpia inteligencia francesa, haciendo el elogio de su influenciador, subraya que nuestra lógica occidental sólo atina a aprovechar el carácter irresoluto, irracional y a menudo casi falto de responsabilidad de sus personajes. Y agrega una opinión perspicaz sobre la trascendental técnica del ruso comparada con las escuelas europeas:

«La novela, aparte muy raras excepciones, no se ocupa más que en las relaciones del individuo consigo mismo o con Dios, que priman aquí por sobre todas las otras».

¿Y no se trata sustancialmente en la obra gidiana de las relaciones del individuo consigo mismo y de las relaciones del individuo con Dios?

Veamos lo que ocurre en *La puerta estrecha*, típico libro gidiano de matices y de interpretaciones difluentes, como *La sinfonía pastoral*:

Jerónimo y Alisa se aman desde la infancia. La hermana de Alisa, Julieta, ama también a Jerónimo, sin que éste se dé cuenta, pero sí Alisa, que es una joven de avisada y sutil sensibilidad, una hiperestésica.

Alisa decide sacrificarse concertando el matrimonio del primo con su hermana. Pero como la acogida de Jerónimo es desfavorable, Julieta se casa con un honrado comerciante y establece su vida normal. Llega a tener varios hijos y parece haber aprendido a amar a su cónyuge.

Alisa vive en constante esfuerzo hacia la santidad. Influye extraordinariamente en ella la conducta de su madre, que ha huído con un joven militar. Expía con su renunciamiento el baldón recaído sobre la familia. Sigue «la puerta estrecha», del sacrificio, del deber, de la religiosidad. No realiza sus más quemantes anhelos: entregarse a Jerónimo. Muere de consunción ascética, tuberculosa.

Un par de lustros más tarde, Jerónimo visita a Julieta. En ésta parecen resonar nostálgicamente las evocaciones de su amor fallido. He ahí brevemente expuesto el asunto de *La puerta estrecha*. ¿No habrán sido inútiles los sacrificios de ambas hermanas?

Al hilo de la correspondencia entre Jerónimo y Alisa se desenvuelve toda una policromía de alma en pos de su identificación.

Alisa busca refugio en Dios. Se aficiona a la fuente cristiana y sufre la influencia enervante de la biblia en su temperamento histérico con bruscas erupciones de sensualidad reprimida. «El camino que nos enseñas, Señor, es un camino estrecho, estrecho hasta el punto que no pueden marchar dos de frente», exclama dolorosa. Hace el elogio de la virtud más acertadamente preciosista: «La virtud es la forma de la belleza del alma». Exalta el renunciamiento humilde e ingenuo ante Dios e intenta catequizar a Jerónimo.

Alisa ama a Jerónimo buscándose a sí misma, amándose a

sí propia, como el Narciso de la parábola de Wilde amaba al cristalino espejo que le devolvía su figura, y como éste le correspondiera: «Toda la semana he tenido un alma incompleta, transida, dudosa, disminuída ¡Oh, hermano mío!, no soy verdaderamente yo, nada más que yo, sino contigo». «Demasiado sentía que toda nuestra correspondencia no era sino un gran espejismo, que cada uno de nosotros no escribía, ay, sino a sí mismo».

Expresa a su primo que «la santidad no es una elección: es una obligación sin embargo de la cual confiesa: «Toda mi virtud no es más que para complacerlo, pero cerca de él siento mi virtud desfalleciente» y se lamenta de su tristeza por no encimar su apetito erótico: «La tristeza es un estado de pecado, que yo no conocía, que odio, y del cual quiero descomplicar mi alma».

Alisa es un ser en duelo, en agonía, en duda. Un ser religioso. Un ser que busca en sí mismo a Dios:

«Este cuaderno debe ayudarme a obtener en mí la felicidad».

A veces la exaltación mística le arranca una expresión grácil y pura de absoluto: «Mi alma está ligera y dichosa hoy día como un pájaro que hubiera hecho su nido en el cielo».

Y en varios trozos de su diario confiesa de plano a Jerónimo las vacilaciones sensuales, que él pudo haber decidido con varonía mayor.

La *Puerta estrecha*, novela en que se mantiene (como en tantos libros de Gide), madura revisión del elemento bíblico, enfoca el doble problema del hombre y de lo absoluto, del alma y de Dios. Sus protagonistas equivocan, narran su vida desde el punto de vista del sentido común. En el fondo, Alisa vive vida especulativamente apasionada. Es quintaesencia de occidentalismo, de refinamiento decadente: Escribe «Lo que es necesario buscar es una exaltación y no una emancipación del pensamiento». Se compadece muy bien con la opinión de Gide en el sentido de que la felicidad ofrecida por el cristianismo se alcanza en esta vida, en forma de vivencias absolutas y actuales.

¿Qué sugiere esa deliciosa «nouvelle» cuyo nombre semeja un blasón de dulzura ecuánime, *La sinfonía pastoral*?

Un pastor protestante, casado, con cinco hijos, recoge a Gertrudis niña huérfana, ciega, de quince años. Consigue desbistarla de su ignorancia al hilo de una visión parcial de los evangelios. El hijo mayor, Santiago, se enamora de la ciega; pero Gertrudis cree amar al pastor, que disuade a su hijo y lo decide a alejarse, fundándose en razones que considera muy morales y que no apuntan sino a aplacar sus mal contenidos celos.

La mujer del pastor, Amelia, se percata del afecto que su marido siente por Gertrudis y se lo sugiere. Gertrudis se traslada a otra casa, amiga del pastor, donde éste la visita. Gracias a su solicitud, curan a la ciega, que en la convalecencia es asistida por Santiago. El hijo del pastor enseña a Gertrudis «su» interpretación de los evangelios, opuesta a la de su padre, con quien había tenido graves disensiones.

Vuelta a casa, Gertrudis se arroja a un río. Ya agónica, confiesa al pastor que al recobrar la vista se había dado cuenta de que amaba a Santiago, y si va a morir es porque éste ha decidido tomar las órdenes sacerdotales. Junto con revelar el amor al hijo, confiesa su odio al padre.

En cuanto a Santiago, escribe: «Padre mío, vuestro error me ha guiado».

Abandonan, pues, al pastor, los dos seres más queridos. Amelia reza por él. El pastor quiere llorar, pero «siente su corazón más árido que el desierto».

También se hace en esta obra cuestión esencial del hombre y de Dios.

Como en la anterior, hay aquí el problema vital angustioso: el del pecado. Y tanto Alisa como Gertrudis alcanzan al paroxismo pasional señalado por Kierkegaard y que estriba en «querer su propia pérdida». Ambas se suicidan, una brusca, la otra lentamente.

En *Las cuevas del Vaticano*, Anthine Armand-Dubois, francmasón cientista, se convierte al catolicismo. Con ello pierde su fortuna y su prestigio. Retorna a sus primeras convicciones.

En la misma obra son piadosas la mujer de Anthine, Verónica, la mujer de Julio Baraglioul, Margarita, y la hija de éstos, la pequeña Julia, de nueve años de edad, que aventaja a las anteriores en místicos arranques. Creyentes también y obsecuentísimos partidarios del Papa son la inefable pareja de estúpidos Amadeo Fleurissoire y Blafaphas.

Siempre el problema de Dios, dándonos las dimensiones espirituales de cada personaje.

¿Qué decir en este sentido de *Los monederos falsos*, la obra más compleja, más afrancesada o racionalmente dostoyewskiana de André Gide?

Son dos dimensiones las que se nos presentan: la de la realidad real, inmediata, vulgar y perceptible, representada por una cofradía de muchachos que editan y hacen circular moneda falsa para subvenir a sus caprichos, y la de la realidad simbólica y de valor, realidad del deber o axiológica, objetivada por el ideal de los escritores auténticos, sinceros, puros, frente a los artificiosos y falsarios. Los escritores que no conocen al hombre son los falsos monederos del alma. Están condenados a tener buen éxito temporal con la masa. Pero no hacen negocio con lo absoluto, con la suprema autenticidad, con Dios.

Ni se piense por cuanto he venido diciendo acerca de las influencias recibidas por André Gide que esto empece a su obra o empañe su peculiar fisonomía. En modo alguno. Nada más diferente de Dostoyewsky que el autor de los monederos falsos, por razones muy sencillas como son las que se derivan del peso tradicional de una cultura con tan estupendos límites naturales como la francesa, y por innúmeras sinrazones que se extienden hasta la herencia física: Gide ha nacido en París, de conjunción francesa contradictoria, padre uzetiano y madre normanda. El mismo ha preguntado a Barrés: «¿Dónde quiere Ud. que me

enraíce?» Y ha hecho el elogio de la desenraización, del «*dépaysement*» como base de la personalidad.

La obra de Gide se ilumina a plena conciencia. Actúa siempre como buen francés, como digno émulo del autor del *Discurso del método* para conducir bien la Razón en la Búsqueda de la Verdad... Por eso sus personajes son mucho más abstractos que los de Dostoyewsky y mucho más solidarios consigo mismos, más consecuentes. La motivación actual de los personajes es en el ruso más secreta, recóndita, desconcertante y atormentada. Gide y Dostoyewsky traducen a sus respectivos pueblos. En el último hay a menudo poesía del desorden y de la inexactitud, del dolor y la compasión, de la humildad y de lo instantáneo, del irracionalismo religioso y la erupción sentimental, del relativismo psíquico y del hombre mediocre, de la inteligencia demoníaca y del instinto sabio, del complejo y de la oscuridad, de la inconsecuencia consciente y la indeterminación erótica, del ser humano auténtico—en fin—con toda la miseria de sus grandezas y la grandeza de sus miserias. El ser humano con sus capas contradictorias de movilidad, como el océano: superficie navegable por la razón y sumergido plancton pululante de vida miriónima, con la ponderación cualitativa y enérgica bestial del instinto. Ni está demás recordar—como el propio Gide—que el estilo de vida de Dostoyewsky y su cosmovisión están sustancialmente determinados por la epilepsia, que transfiere a muchos de sus más interesantes personajes, como Muischkin, Kirloff y Smerdiakoff. Epilépticos también han sido los profetas de Israel y Lutero como llegaron a ser locos Nietzsche y Rousseau, cree oportuno sugerir el creador de Amyntas. Y en verdad lo es, porque la epilepsia teje un violento lazo de asociación: todos son reformadores y más o menos desapacibles iconoclastas todos...

¿Y qué de Gide, entre tanto, frente a esta somera suscitación dostoyewskiana, para cuyos defectos os pido encarecida indulgencia?

Veamos en primer término, algo sobre el influjo del estilo de vida de Gide en su obra, del mismo modo que la aboceté en Dostoyewsky.

Gide ha llevado a su extremo en *Corydon* la honradez en el plano de sus preferencias psicosexuales, haciendo de ellas la más cumplida de las apologías, cuya valoración y sentido toleraréis que os difiera un instante.

Por si cupiese alguna duda respecto a las tendencias de nuestro escritor, él se encarga en *Si el grano no muere* de referirnos desembozadamente su iniciación en prácticas homosexuales, junto al propio Oscar Wilde y a su famoso amigo Lord Douglas, en Africa. Pues bien, homosexuales o en trance de serlo hay buena cosecha en la tipología gidiana: ahí están singularmente Miguel y Menalcas en *El inmoralista*. El equívoco del primero—recién casado—comienza con un «sicilianito de Catania, hermoso como un verso de Teócrito, deslumbrante, oloroso, sabroso como un fruto» y culmina con una última pincelada del libro, llena de sugerencia en que ha establecido ya su habitación el cinismo de Menalcas. Dice Miguel a sus amigos: «la hermana de Ali no se ha enojado; pero cada vez que la encuentro ríe y bromea de que yo prefiera al niño. Pretende que es sobre todo él quien me retiene aquí. Quizás tiene un poco de razón»...

En *Los monederos falsos* es la inclinación de Eduardo por Olivier. Aquí se hace mayor profesión de la sugerencia, del matiz, sin que—empero—exista por ello mayor disimulo, lo mismo que en el relato autobiográfico de Amyntas.

Si en Dostoyewsky desempeña importante papel la epilepsia, en Gide lo tiene la tuberculosis. Miguel, que logra escapar al flagelo en *El inmoralista*, adquiere el secreto de una nueva cenesesia, que lo exalta, que le inyecta euforia, alegría de vivir, remozada visión de la realidad.

Y ahora será bueno establecer en qué nuestro escritor difiere del ruso. En el estudio que aquél le consagra, patenta dos aforismos que—teniendo perfil dostoyewskiano—servirán para

dar comienzo a la singularización de Gide: «Con buenos sentimientos se hace mala literatura» y «no hay obra de arte sin la colaboración del demonio».

Es cierto que buena porción de los protagonistas de Gide realizan labor desmoralizadora, como Los Monederos Falsos y Lafcadio. Ni qué decir de Protos, uno de los maestros del joven adolescente de *Las cuevas del Vaticano*. Protos es un compendio de cinismo. Pertenece a una asociación émula de la famosa cofradía de Monipodio, la del «Ciempiés».

Pero ¿cuál es el resorte de la inmoralidad en la obra de Gide? Respondo que hay una veta de explicación de ascendencia más o menos nietzscheana, que se compadece muy bien con aquellas otras de la voluntad de poder y el culto excesivo de la personalidad, la egolatría: llamo a esta veta esteticismo ético.

(Continuará).