

Mario Osses

Humanismo de André Gide

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

(*Conclusión*)

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

En las *Crónicas del ermitaño de los Nuevos pretextos* (1911) nos encontramos con la estupenda declaración:

«La moral es una dependencia de la estética».

No tomar en cuenta a Protos. Es personaje humorístico de una fantasía. Termina en él mismo. Aunque en ocasiones pueda confirmar cumplidamente lo que acabo de decir. Disfrazado de profesor, ridiculiza la fealdad que reside en los prejuicios y la simulación. «En el congreso de mañana encontraré a numerosos colegas graves, domesticados, tan comedidos, que yo me volveré lo mismo en cuanto haya recobrado mi librea. Hombres sociables como Ud. y como yo, han de vivir simulando».

Cuando Lafcadio soliloquia en torno a la vieja cuyo saco había cargado sobre sus hombros y a quien abrazara en lo alto de la cuesta, dice que lo mismo la hubiera ahogado, sin que le

temblase la mano, cuando sintió la piel sucia y arrugada». Cuando ve a Fleurissoire piensa: «¿Qué puede haber de común entre est sucio monigote y yo?». Y luego decide: Si puedo contaré hasta doce sin apresurarme antes de ver en el campo alguna luz, el «jabalí» se ha salvado. Comienzo: una, dos, tres, cuatro (despacio, despacio), cinco, seis, siete, ocho, nueve... Diez ¡una luz! Y entonces arroja al jabalí—esto es a Fleurissoire—tren abajo. Lo asesina porque profesa una moral estetizante. Lo asesina porque le ha parecido ridículo, porque le ha causado sensación desagradable, porque lo ha impresionado mal estéticamente. En cambio, salva a los niños de un incendio, porque la acción es hermosa y además, cuenta con una bella espectadora—Genoveva de Paraglioul. Por aparecer más bello ante ésta, también, decide entregarse a la justicia. Pero ésta logra disuadirlo yaciendo en él, dispensándole su virginidad. La belleza de vivir modela su nueva moralidad: «¿Va a renunciar a vivir? Y por el amor de Genoveva, a quien ama un poco menos desde que ella lo ama un poco más, ¿va él a entregarse?».

Todo el edificio argumental de Corydon cede infinitamente en valor a los elogios de los efebos a lo largo de la obra de Gide: su homosexualismo es también de raíz estética. La conducta del autor de Corydon subyace el postulado de Schopenhauer de que el hombre es más hermoso que la mujer. Y todavía mejor. Frente a los hechos Gide suele comportarse con femenino hedonismo, estéticamente. Con certeza dice Miguel, de *El inmoralista*: «Tenía cuando Uds. me conocieron, una gran fijeza de pensamiento, y yo sé que es ella la que hace a los hombres; ya no la tengo».

No será difícil, entonces, descubrir en la apología de la influencia gidiana y en su exaltación de la disponibilidad que verificaremos a poco, un esteticismo ético, una moral fundamentada en la belleza. Como no hay arte sino de lo singular, esta moral gidiana trae aparejada una rehabilitación sensoria, un retorno a la elementalidad. En su demanda hace apreciable caudal poético

de los defectos y hasta exalta la banalidad como fin del arte, celebra la consecución de los aciertos, que Ortega llama en Azorín (el español más afrancesado) «primores de lo vulgar». Finalmente, el partido estético concluye en una moral yoísta o egoísta, que sólo por milagroso salto cualitativo llega a transformarse en altruísmo, en humanismo integral de alteración libertaria, en una poesía de la persona.

El procedimiento gidiano en parejo ascenso, quizá nos establezca esenciales diferencias con Dostoyewsky y con el alma semiasiática que éste encarna. Y puede que nos explique la naturaleza más aprovechable que alarmante de ese «demonio» sin cuya colaboración no hay arte para el poeta de los Alimentos Terrestres.

Y tal vez nos revele aun algo más interesante: cómo es posible actualizar la paradoja ética en que se resume el ideal de una vida creadora, cuyas raíces abonan con vicio el fruto de la virtud:
¡Que cada uno siga su pendiente, pero subiendo!

Rehabilitación sensoria o retorno a lo elemental, a los ALIMENTOS TERRESTRES. La autenticidad humana y literaria. Poesía de los defectos y de la banalidad, la sugerencia y el límite.

André Gide nace en París, en 1869. Vive, pues, su juventud en los momentos en que el cientismo positivista y sus expresiones literarias realistas y naturalistas disfrutaban del primado cultural y estético. El romanticismo había provocado su oposición en las tendencias mencionadas de la prosa y en el parnaso y el simbolismo de la poesía.

«Un grande hombre—ha dicho Nietzsche—no tiene sólo su espíritu, sino también el de sus amigos», recuerda Gide en sus *Pretextos*. Y no se puede negar que ha aprovechado la enseñanza. Sus amigos son todos los entes promotores de cultura que le acompañan y los que le han precedido. Gide es sin duda el discípulo de todos, y en especial de las personalidades cimeras.

que he venido señalando: Nietzsche, Wilde, Dostoyewsky, que por ser las más altas son las que mejor sintonizan las ondas del pensamiento universal.

Pero hay una influencia básica que transforma y alquitara a todas las conceptualizaciones, una influencia definitiva y re-
cia: la del suelo. Pues el gran artista es como Anteo, el gigante: su virtud le nace del beso elemental de sus plantas a la tierra. La maestría original nace de circunstancias geográficas. La fuerza expresiva de Homero, de la Mistral o de Neruda es la del arado capaz de roturar tierra virgen.

En 1897, a los 28 de edad, emprende el estudiante de ciencias naturales, de música y de letras, el redescubrimiento de lo elemental, como todo creador debe hacerlo, el viaje hacia lo instintivo y primario, la odisea de lo singular y concreto, la vivencia o experiencia vital de la tierra. Producto de esta fruición elemental de las cosas y del entusiasmo o «endiosamiento» que le procuran, es un libro que, según «*Si el grano no muere*» y un discurso de la Plaza Roja insertó en el *Retorno de la U. R. S. S.*», no se vendió más allá de los quinientos ejemplares en veinte años. El prefacio de la edición de 1927 de *Los alimentos terrestres* restringe el lapso a sólo diez. En todo caso, la venta no ha superado a un ejemplar semanal.

Los alimentos terrestres es el libro del discípulo de la tierra. Alimento viene de «alere», que significa «comer» y que da también «alumno». Alumno de la tierra entonces. De la tierra por oposición a la «literatura», que pongo entre comillas. Con efecto, se lee en el Prefacio a que he aludido hace poco:

«Escribía este libro en un momento en que la literatura exhalaba con furia el mal olor de lo ficticio y del encierro; en que me parecía urgente hacerla tocar tierra de nuevo y colocar simplemente su pie desnudo en el suelo».

En el mismo prólogo hay otras declaraciones con que Gide trata de justificar su libro, a fin de que no se le tome como la expresión totalizadora de su arte:



«Los alimentos terrestres son el libro, si no de un enfermo, al menos de un convalesciente, de uno que ha sanado, de alguien que ha estado enfermo. Hay en su propio lirismo el exceso aquel que abraza la vida como una cosa que estuvo a punto de perder».

Y en cuanto al juicio que le merece, considera que la obra es más bien una apología de la *privación*, del renunciamiento aun a lo necesario (*dénuement*), antes que una glorificación del deseo y de los instintos, como algunos lo pretenden.

«Los alimentos terrestres tienen a menudo tono sentencioso, típico, como de revelación. No creo que en ello estribe su mayor calidad, sino en la belleza expresiva con todos los ímpetus a veces hasta inconvenientes de su lirismo. Gide tiene poco más de veinticinco años cuando lo escribe: Tiene mayoría poética. Con absoluta economía verbal, me atrevo a sugerir algunos perfiles de su excelencia, que son los que van a mantenerse en ese otro acierto regido por la enfermedad: *El inmoralista* (1902)

Lo primero es el deseo de vida intensa:

«Natanael, yo te enseñaré el fervor».

«Una existencia patética, Natanael, antes que la tranquilidad. No deseo otro reposo que el del sueño de la muerte. Temo que todo deseo, toda energía que mi vida no ha satisfecho, en una ultravida me atormenten».

«Natanael, te enseñaré el fervor».

«Nuestros actos adhieren a nosotros como al fósforo la luz. Nos consumen, es cierto, pero hacen nuestro esplendor. Y si nuestra alma ha valido algo, es porque se ha quemado más ardentemente que algunas otras».

Es el despertar de una nueva cenestesia, es una adolescencia retardada, grávida, una adolescencia de convalesciente: su oído fino escucha sutiles procesos:

«Oscuras operaciones del ser; trabajo latente génesis de lo desconocido, partos laboriosos; somnolencias, esperas; como las crisálidas y las ninfas, yo dormía; dejaba formarse en mí al nuevo ser que sería, y al que ya no habría de parecerme. Toda luz me llegaba como a través de lechos (couches) de aguas verdes, a través de hojas y ramajes; percepciones confusas, indolentes, análogas a las ebriedades y los grandes aturdimientos».

La identificación con la tierra, el amor a lo elemental, la vivencia del mundo físico que le arrancan expresiones, ya de exaltada osadía, ya de dolor o placer somáticos, ya de tenue hedonismo sensorial a la manera de Teócrito o Virgilio, pero con mayor intensidad y sabiduría en el matiz y la sugerencia vehementes.

A veces es la angustia y la desesperación de la llanura que espera un poco de agua, como una garganta seca. O el cielo que tiembla en espera de la aurora. Otras es la poesía del instante y de los sentidos que nos lo revelan y lo acrecen en una proyección viva e insobornable de la personalidad. O es—en fin—la exaltación de todo y a propósito de nada. Siempre el esteticismo ético que subyace y nutre como una vena al cuerpo del entusiasmo de estos *Alimentos terrestres*, avasalladores inopinados y fértiles, como tierra de aluvión.

Los alimentos terrestres son la realización del notable postulado de esteticismo ético que encontramos en los *Pretextos*: *La sensualidad consiste simplemente en considerar como un fin y no como un medio del objeto presente y el minuto presente*». Es la poesía de lo instantáneo. Y todavía son el fundamento objetivo de aquellas impugnaciones al moralista Bérenger en las *Crónicas del ermitaño* (Nuevos pretextos), en que el esteticismo ético toma sesgo hedonista o rotundo, como para «epatar» a las buenas personas: «Pretender que el arte no se dirija a nuestros sentidos; pretender que lo que se dirige a nuestros sentidos no es arte... alto ahí! Lo importante no es que Ud. sea licencioso o no, lo importante es que Ud. tenga el derecho a serlo.

Este derecho es el que al arte debe mantener a toda costa. No persigáis el placer doquiera se refugie; sobre todo no lo desalojéis de la literatura y de las artes; me gusta que el talento haga de ellas el más inviolable asilo... eh, sí! el asilo del placer».

De un placer por cuya pendiente vayamos hacia la altura. Un placer que significa la actualidad de los sentidos en comercio directo, inmediato con las cosas. Un comercio aliterario, alibresco, sin «ismos». Placer significa entonces experiencia individual. El arte finca en la poesía sensoria. Esta gran lección de Homero, La Fontaine y Baudelaire es la que recoge Gide. Ese es el significado del libro que con sólo su título significa la mayor aportación estética a Europa de los últimos tiempos: *Los alimentos terrestres...*

Gide no se conforma con la lección ambivalente del Norte y Mediodía de su propia tierra. Hay otro lugar que ejerce en su sensibilidad tan alerta, sugestión obsedente: es el desierto. Si la campiña grácil y fértil junto con el estudio de las ciencias naturales han enriquecido la floración, opina de su espíritu, el desierto ha entrado a hachearlo, a podarlo. Gran maestro indispensable el de la simplicidad monótona. Le ha dedicado Gide las páginas más puras, especialmente en Amyntas. En los *Nuevos pretextos* hace su elogio insuperable; no sin antes verificar de paso somero el de su oposición, los jardines en que la opulencia ha padecido el desbroce de la cultura»:

«No quiero amar sino los desiertos o los jardines; los jardines muy cuidados y los desiertos monótonos, en que la misma flor, o al menos la casi parecida, repetirá el casi parecido perfume; durante leguas y el mismo guijarro el mismo color, y sin embargo cada vez un poquito diferente; como la flauta árabe, la misma frase, casi la misma, durante casi todo el concierto; como el creyente la misma oración, durante todo su tiempo de oración, o al menos casi la misma, un poco diferentemente entonada, casi sin que él se percate de ello, y como a su pesar, oración que comienza todavía y donde su fe aun no se agota».

¿No es la insistencia de la monotonía con su melódica sugestión verbal uno de los grandes recursos de Gide? Los elogios de Francis Jammes y de Jules Romains como *La sinfonía pastorál* misma deben tanto a la sustancia árida del desierto como a la preñada y frutícola de la campiña francesa, su fuerza irradiante y enhechizadora: son el producto contradictorio de la vida grávida y la desnudez

Pero sobre todo la lección estética del desierto le procura otra de extraordinario alcance moral, a que alude en el Prólogo de *Los alimentos*, citado, y al término de «Si el Grano no Muere»: la de la privación, del renunciamiento, que hace del hedonista Gide un tan puro asceta como el hedonista Epicuro...

Es la comunión con lo elemental, la vuelta a la tierra. En Europa el hombre es más cultura que naturaleza, más concepto que sensibilidad. ¿No ha dicho el europeo Scheler que la cultura es «el mundo propio del hombre?» Pero el arte reclama fondo original, de ingenuidad genética. Quiere tocar tierra. Lo ha hecho Gide, y en tono insistente y vario lo ha aconsejado.

¿No nos ofrecerá otra gran lección? Creo que sí: la del hombre integral, sin recortes, y la de la honradez literaria, lastrada de coraje, sin cálculo. Porque ya nos lo evoca bíblicamente a menudo: «El que quiere salvar su vida, la perderá...».

El problema de la honestidad creadora es una constante estética en la obra de Gide. Culmina en *Los monederos falsos*. Aunque no estará demás recordar el buído ataque contra el éxito barato de Abel, en *La puerta estrecha*. Abel es un escritor de ínfima categoría, como el conde de Passavant de *Los monederos*, libro cuya técnica vale la pena exaltar.

Se desenvuelve en varios planos, pero hay un soporte de todos ellos: Eduardo, escritor que en la novela hace la suya al hilo de la realidad vivida por sus personajes y al de su estilización. Aun podría señalarse la subyacencia de otro cimiento, que es el que sostiene a Eduardo y a los personajes en cuanto escapan al Diario de éste.

Porque Eduardo lleva un Diario y se propone escribir una novela. Ha concebido para ello dimensión estética doble. He aquí cómo la plantea a Sofronisca, dama que emprende la curación de un niño freudianamente y rinde, empero, tributo al sentido común y a sesudos cánones literarios:

«Mi novela no tiene tema. Desde hace un año que trabajo en ella; no me ocurre nada que yo no incorpore a mi novela y que no quiera hacer entrar: lo que veo, lo que sé, lo que me enseña la vida de los otros y la mía. Quiero presentar de una parte la realidad y de otra el esfuerzo por estilizarla. Un esfuerzo de integración total estima que los andamios valen tanto como el edificio en la construcción literaria, y todavía más, porque atesoran naturalidad, que es sello de estilo». ¡El diario de la Educación Sentimental o de los Hermanos Karamasov, la historia de la obra, de su gestación. Pero esto sería apasionante, más interesante que la obra misma!».

Tanto el realismo como el idealismo parecen a Eduardo excesos apoéticos: «Yo querría una novela que fuese a la vez tan verdadera y tan alejada de la realidad, tan particular y tan general a la vez, tan humana y tan ficticia como Athalie, Tartufe o Cinna» «La separación de la vida permitió el estilo de los dramaturgos griegos y las tragedias del siglo XVII francés», ha expresado antes, agregando con entusiasmo: «¿Se conoce nada más perfecto y más profundamente humano que estas obras? Pero justo, esto no es humano sino profundamente; no trata de parecerlo o al menos de ser real. Permanece siendo una obra de arte».

Y así vemos desenvolverse el doble plano de realidad y símbolo en *Los Monederos Falsos*: la cofradía de muchachos que emplean circulante adulterado, a la que pertenece uno de los sobrinos de Eduardo: Georges Molinier, y la agrupación de los argonautas, noveles literatos de dudosísima prosapia, bajo la influencia de uno ya fogueado, y el peor de todos: el conde de Passavant. A esta agrupación de falsos monederos de alma per-

tenece el otro sobrino de Eduardo, Olivier. Eduardo emprende la tarea de redimirlos.

Bernardo, amigo de Olivier y secretario de Eduardo, se mantiene a saludable distancia de una y otra sociedad. Representa el buen gusto y equilibrio adolescentes. Muestra una falsa moneda a Eduardo, encareciéndole su engañosa apariencia, como la de los literatos de baja estofa que reciben la consagración barata.: «Vale, sin embargo, poco más de dos centavos; pero es de cristal. Con el uso se pone transparente. No. No la frote; me la echaría a perder. Ya casi se ve a su través». ¿No eran acaso monedas de este valor Catulle Mendes y Rostand, frotadas sabiamente por André Gide en los *Nuevos pretextos*, hasta que llegaron a transparentar su exacta superficialidad? Y por el contrario ¿no echó a circular en la misma obra la más auténtica de las monedas falseadas por la crítica de Faguet: Charles Baudelaire? André Gide saluda en el autor de *Las flores del mal* «al primer artista en poesía». Lo considera, por otra parte, la más admirable inteligencia crítica de su época, junto con Stendhal, y se extiende hasta reconocer que Baudelaire es propiamente el creador de la crítica de arte moderna. Considera que la secreta virtud del famoso autor de *El Albatros* reside precisamente en lo que el señor Faguet cree que es una mácula: la falta de imaginación. Y sorprende a las buenas gentes sentando que «el lapso entre la imagen y la idea, entre la palabra y la cosa, es precisamente el sitio que la emoción poética va a poder habitar» y que «la imaginación imita; es el espíritu crítico el que crea».

Este elogio de 1911 tiene sus antecedentes en *La puerta estrecha*, de 1909, en que Alisa expresa «Daría todo Hugo por algunos sonetos de Baudelaire. La palabra gran poeta, no quiere decir nada: es ser puro poeta lo que importa».

La interpretación de planos de *Los monederos falsos*, el troquel psicológico tan conseguido de personajes, como el del burgués Profitendieu y el del histérico La Pérouse y su cónyuge, que no le va en zaga, como asimismo la complejidad argumental

y de vivencias y conceptualizaciones, nos recuerdan a Dostoyewsky, sin duda. Pero el molde creador es occidental, europeo, originalísimo. Y mejor que europeo—demasiado vago—francés.

Ha de establecerse un climax o gradación en que se vaya desde la singularidad a la nacionalidad y de ésta a la universalidad; «Ninguna obra de arte que no tiene significación nacional posee significación individual». El aserto se cumple en quien lo proclama (Nuevos Pretextos). Como creador, se ha visto obligado a recorrer las etapas culturales que le han precedido. No deseara en modo alguno de acrecerlas. Por el contrario, estima con noble arrogancia, valiéndose de un símil científico: «Las primeras tierras cultivadas son las más fáciles, cultivables más cómodamente, y no las más ricas, sino al revés las más pobres» (ibidem). ¡Cuán lejos del escepticismo amargo de La Bruyère! nunca se ha llegado demasiado tarde entonces! Gide lo prueba suficientemente con la maestría singular de su prosa. En un alarde aristocrático de vigor literario expresa: «Odio mortalmente toda teoría que no me enseñe un empleo considerable de mi fuerza y de mi virtud» (ibidem)

La universalidad humanística de André Gide se formula claramente en las *Crónicas del ermitaño* (nuevos Pretextos): «No hay incoloros sino los pensamientos que no están bien. Me gusta sentir los míos fuertemente coloreados, pero... los tengo de todos los colores». Y ello es más que efectivo.

Se recordará la profesión de fe comunista de nuestro autor, sobre todo en algunas páginas de su diario y en más de un discurso. Pero no se olvidarán tampoco las observaciones adversas al régimen estampados en su «Retorno de la U. R. S. S.». ¿Se trata de una apostasía? Ni siquiera remotamente. El que ha hecho un oficio de la claridad nos confiesa su admiración por muchos aspectos de la experiencia rusa. Nos evidencia sobre todo su amor a la humanidad, hecha del más dulce cariño, con esa exaltación emotiva de que nos habló en «Si el grano no Muere» y con la misma que lo impulsa a bregar en notables campañas a favor

de los negros en su «Viaje al Congo» y su «Retorno del Tchad». Pero el amor de la humanidad gidiano sigue compadeciéndose con su esteticismo ético y no hará jamás concesiones a la despersonalización, a la masa negada para la belleza: «El peligro de la masa, ay, es que tiene hambre» (Nuevos Pretextos). Y el defecto capital del régimen anticapitalista—a su juicio—está en que despersonaliza a quienes lo profesan, en que los arrebaña transformando al individuo cada vez más en cosa. Le parece inconcebible que se haga arte dirigido, que se ejerza mediante él docencia utilitaria con finalidades políticas. Le asquean la uniformidad resignada de la opinión y la carencia de ideales estéticos multiversos.

No obstante Gide es partidario del castigo y del límite. El descendiente literario de Boileau y de Racine, que «no podría satisfacerse con favores cocinados» (Si el Grano no Muere), actualiza el consejo del Arte Poética: «El que no sabe limitarse no sabe escribir», como también el aforismo del creador de Bérenice: «La invención consiste en hacer algo de nada».

Estamos frente al depositario de la excelencia clásica, ante el más cumplido de sus panegiristas. Al que hace una disciplina de la libertad creadora. Delito de lesa estética sería no reproducir un breve pasaje de *Incidencias*, decantado en extremo. En él se maridan los conceptos de individualismo y clasicismo. Se hace un elogio del último en función de la banalidad y una apología del renunciamiento y del límite.

«El triunfo del individualismo y del clasicismo se confunden. Ahora bien, el triunfo del individualismo está en el renunciamiento de la individualidad. No hay una sola de las cualidades del estilo clásico que no se adquiriera por el sacrificio de una complacencia. Los pintores y los literatos que hoy alabamos más, tienen una manera; el gran artista clásico trabaja por no tener manera; se esfuerza en la banalidad. Si logra esta banalidad sin trabajo, no es un gran artista, caramba! La obra clásica no será fuerte y bella sino en razón de su romanticismo domeñado. Un

gran artista no tiene sino una inquietud: llegar a ser lo más humano posible—digamos mejor—llegar a ser banal, escribía hace veinte años. Y, cosa admirable, así es cómo llega a ser lo más personal. Mientras el que huye de la humanidad por sí mismo no consigue ser sino particular, bizarro, defectuoso».

La profesión clásica está expuesta a copia de incompreensiones. Gide lo sabe bien. Lo ha padecido. Y como ya es hora de que dé cabo a esta leve disertación, esquematizaré en trazos breves la esencia del humanismo que de ella se deduce.

Convendrá evocar con Ortega qué se entiende por humanista. «Humanista es el hombre de su época». Está claro que siéndolo, es por añadidura de todas las anteriores, que en ella desembocan.

Desde el punto de vista moral, Gide preconiza la exaltación de todas las posibilidades de conducta del individuo humano siempre que la pendiente por que éste se desliza lo conduzca a la altura. Hace un culto de la disponibilidad. El mismo se transforma en alumno de la experiencia total. Con afán sensorio—de indudable raíz estética—no se ha sustraído a disfrute alguno y hasta ha llegado a hacer con formidable sinceridad la apología de uno de los más impugnados y nefandos: el homosexualismo. No se puede negar que—descontado *Corydon*, que es un libro de sistema de escaso valor artístico—las páginas consagradas a la inversión sexual en Gide suelen ser de alta y pura calidad estilística. Se hacen con sustancia tan decente de amor como la con que amasamos el cariño de hembra—. Desciende subiendo.

Una fugaz apreciación del «estilo de vida» a la manera que lo exige la psicología diferencial nos arrojará más luces sobre el complejo sexual gidiano. A los hábitos de vida muelle derivados de la solvencia económica familiar, agréguese la tuberculosis que, exaltando su apego a la vida, su bestial amor por la salud le hace identificar a ésta con la belleza, que es para el artista el último tramo de la escala estimativa o axiológica. La hiperestesia lleva a Gide a la endopatía o proyección sentimental más vio-

lenta, lo conduce a vivir somáticamente en otros, a una acuidad sensorial o estética de naturaleza tan sutil como la que revela en *El Inmoralista*: «Sentía en mis brazos la curvatura del segador; me cansaba con su cansancio; el trago de cidra que él bebía aplacaba mi sed; lo sentía deslizarse en mi garganta; un día, al aguzar su guadaña uno se cortó profundamente el pulgar; sentí su dolor hasta el hueso». ¿No es una entrega, una feminización? ¿No es la «amada en el amado transformada» de San Juan de la Cruz? ¿No es la consecuencia física de la doctrina de la disponibilidad y de la moral dependiente de la belleza, que es como decir de la sensualidad? Porque la estética se basa en la individual o personal experiencia de los sentidos. El homosexualismo de Gide es, pues—en mi opinión—una de las consecuencias del esteticismo ético.

En el plano del pensar utilitario o político, la doctrina de la moral o teoría de la conducta supeditada a la belleza lo conduce primero a estimar la reciedumbre desnuda de un régimen en que se objetiva la voluntad de poder en pro de la masa. Ya se ha visto hasta qué punto desprecia a ésta. Sólo el amor de la fuerza, del perfil masculino del nuevo tipo de Gobierno instaurado en Rusia pueden hacerlo transigir con el partido de la multitud. Pero esto no lo toma desde la planta, y ya vemos cuál sea el fruto del nuevo connubio: el Retorno de la U. R. S. S. en que reivindica el primado del individuo, en que reprocha al comunismo procurar la despersonalización de sus adeptos y no consagrar a la belleza el ara definitiva en que se inmolen toda suerte de prejuicios. No acepta el lugar segundón a que se la relega cuando se la subordina a finalidades políticas circunstanciales. La belleza no es «formal» para Gide, es sustancial. Y tanto, que forma el sustrato real de la ética, como se ha repetido. La cuota anticomunista gidiana es también estética.

Tiene mucho de femineidad, o mejor, un claro hálito de homosexualismo.

En el terreno puro ya de la estética, no sería exagerado decir,

remedando a Boileau: «En fin, vino Gide...» Vino a bregar por un contacto más íntimo entre el literato y la naturaleza, por la comunión elemental del escritor y la tierra. Vino a establecer además el imperio del castigo en la obra, la ejecución de la poda conceptual, el culto de la lógica. En lo primero es tan francés y universal como *La Fontaine*, y en lo segundo tan universal y francés como *Descartes*. En su elogio de lo pequeño y hasta de lo defectuoso banal y cotidiano se emparenta con *Baudelaire*, y en el discreto empleo de la musicalidad y la sabia administración del matiz y la sugerencia, con *Mallarmé* y *Verlaine*. Gide es una cifra de alma francesa, que es una síntesis de alma occidental europea: coherente y de buen gusto.

¿Y si lo llamara mejor una culminación de alma europea? ¿No se le ha reconocido paladinamente acaso? Así quiero llamarlo. Lo quiero, porque de las culminaciones sólo se pueden esperar decadencias. Y ésta me parece ser la perspectiva de la obra gidiana, fuertemente femenina capitosamente enervante.

Hay en ella el jadeo de una cultura cansada, como antes en *Proust* o *James Joyce*. Débil tierra de sembradura estética europea, exige laboreo paciente, abono de vicio. Requiere trastocar la jerarquía de los valores, necesita transvaluaciones, como las de *Nietzsche*. Llega, por ejemplo, a hacer de la moral una habitación de la ética. Es el último estadio de una evolución mental de alto vuelo que ha comenzado en *Platón*. Basta una gota más de pensamiento para que el vaso desborde. Y ya lo hemos visto desbordar en preclaras deformaciones de la política.

Yo no quisiera hacer un mero retruécano al comparar la cultura artística sudamericana—que considero adolescente o en crecimiento—con la europea, que me parece de senectud estacionaria o en descenso.

No quisiera decir, por ejemplo, que si el europeo entra más bien con conceptos a las cosas, nosotros entramos con cosas a los conceptos. Ellos tienen que naturalizar a una cultura, nosotros

tenemos que culturizar a una naturaleza. Son caminos inversos. En el primero se desciende, en el otro se sube.

Sirvan como puntos de referencia el séptimo premio Nobel francés y el único sudamericano: Gide y Gabriela Mistral.

Reparemos en que ambos tienen una influencia común de extraordinaria importancia: la Biblia. ¡Qué distinta manera de utilizar la misma fuente de inspiración! Gide entra lleno de vacilaciones, como un enfermo o como un ciclotímico de temperaturas de alma dispares, instantes. Alisa de La Puerta Estrecha y Gertrudis de La Sinfonía Pastoral, son víctimas de torcidas catequizaciones. Para qué recordar al pastor hipócrita de «Los Monederos Falsos».

Gabriela, en cambio se polariza bestial y bellamente: en su femenino pecho varonil anida una poderosa vivencia: la del Dios Fuerte, en que tiene fe, porque lo ha visto amasar a América como a un corazón, y a la cordillera como a la espina dorsal de un cetáceo gigantesco. Y lo ha visto sobre todo un puñetazo a la tercera parte de Chile y generar archipiélagos como simples botes a la deriva. Y le ha visto fraguar la terrible frente cálida de la pampa y el pulso del mar que nos sustenta a todo lo largo y nos promueve con el látigo de su energía.

¡La gran lección humanista que nos da Europa a través de Gide nos sugiere con mucho las que nosotros estamos dando y las que vamos a dar a Europa!