

Ramón Sander.

Libertad y «Contrainte» en André Gide



EN la oposición entre lo bello y lo sublime a Francia se le puede atribuir lo bello. La naturaleza de lo bello a mí me parece femenina y Francia entera da la impresión de un país amable donde la belleza se considera como un fin social. Todo quiere ser dulce, cómodo, armonioso. Parece que los escritores, los pintores y hasta los políticos tratan de materializar el ideal de la femineidad. Lo francés excluye la fealdad y si aparece es compensada en seguida con amables sofismas. Otras culturas (los ingleses, los españoles, los rusos) parecen preferir lo sublime y como es sabido desde la estética de Kant la fealdad y la sublimidad pueden y suelen ir juntas. Este paralelismo por oposición define la naturaleza viril. Pero el idioma francés es femenino y por lo tanto especialmente apto para el razonamiento de vuelo doméstico y para los matices del mundo afectivo, cosas ambas peculiares de la mujer. En España no es eso lo que domina. La novela española comienza con la locura: Don Quijote. La

francesa, con lo sentimental razonable: La Princesa de Cleves. Siendo el buen sentido y el respeto a los valores del alma menos frecuentes en la literatura de los otros países, los franceses han logrado dar a su idioma un prestigio extraordinario que a su vez actúa recíprocamente como un instrumento ennoblecedor. Se diría que el francés presta al lugar común una savia dignificadora. Dostoiewski se irrita en «El Jugador» de que cualquier tontería dicha o escrita en francés adquiriera gravedad e importancia. Cada idioma tiene su genio. Lo que sucede hoy con el francés sucedía en la antigüedad con el griego.

André Gide ha tenido esa ventaja a lo largo de su obra aunque a menudo da la impresión de no ser un francés y de estar escribiendo en un idioma prestado. Gide podría ser alemán o inglés. Y ha escrito en francés todo lo que ha sentido y pensado. A veces, un poco más. El peligro que podría haber en esto último lo ha evitado con las gracias y virtudes del idioma. Este auxilio, si no excluye lo trivial, al menos lo escamotea a lo largo de su obra y Gide llega a hacer de ese escamoteo sostenido, lento y a veces brillante, un deleite que algunos lectores estiman como la cualidad mejor de su prosa. Para los lectores que prefieren a lo bello, —al menos en el arte y en las letras— la fealdad sublime eso no sería bastante si no hallaran también incentivos en la escandalosa noción que André Gide tiene de la virtud y en su antitartufismo militante y arguyente (lo que no evita del todo a Tartufo). Gide es una especie de puritano del mal lo que representa una antítesis sugestiva. Esta cualidad da a sus observaciones sobre la costumbre, el arte, la religión, cierta originalidad más aparente que con-

sistente. Algunos adivinan en todo eso una peligrosa falsedad. Entre ellos no pocos antiguos amigos de Gide. Paul Valery no le ocultaba su desdén y Gide lo confiesa con pena: «Salgo de esta entrevista con Valery bastante deprimido como siempre que estoy con él. Feliz de haberle encontrado, pero consternado hasta el fondo de mi corazón por lo inadecuado de mi ser y de todas sus manifestaciones. ¡Una inteligencia tan incomparablemente superior a la mía!» (*Journal* 28 de julio de 1929). Ese acento humilde quiere despertar simpatía en nosotros, pero la habilidad literaria de Gide actúa sobre su naturaleza moral peligrosamente.

Nada más fácil que ver claro en este hombre confuso que es Gide. Verdaderas montañas de papel impreso nos ofrecen sus dudas y sus certidumbres. La gente habla de su sinceridad, pero a sus cualidades morales yo prefiero su don analítico y su inspiración. Además, la sinceridad es dudosa. El mismo lo confiesa ocasionalmente. Ahí—en el valor con que confiesa a veces su falta de sinceridad—hallamos más mérito que en la «sinceridad» compuesta y adobada de la cual, por otra parte, se jacta a menudo. Montaigne decía: «Me muestro a lo vivo, al menos en la medida que la reverencia pública me lo permite. Si yo hubiera vivido entre esas naciones que conservan según se dice la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza yo te aseguro, lector, que me habría pintado gustosamente todo entero y desnudo». Entonces había una temible inquisición francesa. En cuanto al cuidado de Montaigne por otros respetos sociales todo el mundo sabe a qué atenerse después de leer sus ensayos en los que no retrocede ante ninguna revela-

ción desairada de su propia intimidad. André Gide no tiene hoy el pretexto de la inquisición. La dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza existe en Francia desde Rousseau, al menos para los escritores. Sin embargo Gide no va muy lejos y es todavía mucho más convincente Montaigne a pesar de sus disculpas y excusas. Hablo de Montaigne porque Gide lo considera como su modelo.

Con su inclinación a hacer de la belleza un fin la cultura francesa es una cultura de la voluptuosidad. Este hecho influye en todas las formas de la vida del país. Yo creo que es una de las razones por las cuales la nación francesa se repone tan fácilmente de sus catástrofes. La voluptuosidad de los sentidos, del alma, de la razón. Rabelais, Montaigne, Racine y los demás, cada cual en su plano. Descartes es un voluptuoso de la razón; Pascal, de la fe. De Pascal decía Paul Valery según recuerda Jean Wahl (*Esquise de la France. La Philosophie*): «El silencio de esos espacios infinitos me asusta». Ese miedo es en Valery una voluptuosidad. André Gide odia a Pascal en cambio porque según dice le limita sus alegrías. Si ama a Descartes es porque le permite extraer formas de felicidad de la conciencia de su propia imperfección e incluso de lo que el llama a veces «sus miserias». En eso Gide nos recuerda su puritanismo a lo gaulois, a lo franco, a lo normando. Gide se acerca a las viejas culturas grecolatinas con la furia de un hombre del mundo anglosajón, «liberado». ¡Qué diferente Montaigne con su vasta serenidad y su armonía interior! El puritano anglosajón cuando rompe su compromiso social lo hace tomando un impulso excesivo y cayendo en el libertinaje, cosa que no le sucede al

estoico Montaigne ni en general al hombre del Mediterráneo o de cultura latina.

Hay varias clases de cristianos definidos por sus credos. El cristianismo de Gide es indefinible a no ser que se trate de definirlo en broma. Gide es esa cosa bizarra que podríamos llamar un narcisista cristiano. Consciente de los riesgos de su desorden sensual busca la protección de lo divino pero la encuentra más a menudo en Dionisos que en Jesús. Narciso es aliado de Dionisos. («Mi pregunta perpetua: ¿soy amable?» *Journal* 3 de junio de 1893) Su narcisismo le lleva a la perversión y se llena de escrúpulos de conciencia. Esos escrúpulos le conducen a la confesión. Es ahí donde Gide cree que aparece el cristiano. Pero ¿cuál es su cristianismo? Gide obtiene de la humildad, de la pretendida sinceridad todavía nuevas voluptuosidades. Nos repite una vez y otra: «Vean que atrevido soy. Que inteligente es mi atrevimiento. Que interesantes las aventuras de mi intelecto». Esa voluptuosidad es a menudo irritante en Gide. Especulando con la belleza de la contrición—de una contrición que no existe—Gide se contempla y se adora. En cualquier forma de contemplación hay algo inerte y estático. La contemplación es más pasiva si es dionisiaca. Dionisos procedía de Tebas, la ciudad del opio. Aunque viril en sus formas los griegos representaban a Dionysos en actitud soñadora o ligeramente ebrio, adornado con los atributos de la gloria artística: hiedra, laurel, asfodelos, hojas de viña. En el caso de Gide esos símbolos de las fuerzas naturales capaces de turbarnos y embriagarnos son, más que religión, literatura. La literatura en Francia como en otras partes tiene además de su Dionysos su Moloch

sediento de sangre de niños. Este es el lado de la obra de Gide donde el autor es más vulnerable. Donde a veces nos impacienta y nos irrita. Lo demás, incluida su homosexualidad, nos tiene sin cuidado. Somos bastante adultos para que la deformidad o el vicio nos ofendan, literariamente hablando

En Francia el Moloch literario hace estragos incluso entre la gente más considerable. Claudel, hombre de fe teológica, criado en la dogmática del Dios uno y trino y que está más a salvo que otros de la soberbia intelectual decía a Gide en 1905: «Nosotros hemos sido delegados por el resto del universo para el conocimiento y la verdad...» En aquella época el poeta apocalíptico y el pecador eran amigos. Por entonces también, Gide lía las «Musas» de Claudel y expresaba su admiración diciendo: «Es un derrumbamiento de todo mi ser». Pero poco después comenzaron a discrepar y no tardaron en odiarse. Veintiséis años de odios enconados y constantes. Cada uno de ellos creía poseer la verdad en el nombre del resto del universo—de un universo del cual el otro escritor estaba excluido—y la conservaban y defendían con un secreto y recíproco odio. En realidad los dos estaban oficiando a los pies del Moloch de la literatura. Una perversión moral no inferior a las del «amor que no tiene nombre» lleva al autor católico a cubrir de improperios a Pascal, a Péguy, a Unamuno. A hablar de Rousseau como de «un individuo sin talento y sin inteligencia». El hombre de letras puede ser ridículamente injusto. En cuanto a Gide, dedica a Claudel las más crudas expresiones: «Cólera la suya... dolorosa para mi espíritu como el ladrido de un perro pa-

ra mis orejas. No puedo soportarla» (*Journal* 6 de febrero de 1907). Y en 1912, en su diario también: «No querría haber conocido a Claudel. Su amistad pesa sobre mi pensamiento y lo obliga y lo molesta». La publicación hace algunos meses de esas cartas no estaba justificada por razones de doctrina literaria ni moral ni filosófica ni religiosa y nos da la impresión de un despliegue ocioso de vanidades. Un crítico francés, Armand Hoog, comentándolas, habla de coquetería y de estrategia. «El uno—Gide—se acusa sin contrición. El otro — Claudel—triunfa sin caridad». Ante cosas como esas Montaigne decía en su tiempo: «La ignorancia pura es mucho más saludable y sabia que esa ciencia verbal y vana, generadora de presunción y de temeridad». Montaigne sabía ya entonces lo que era el Moloch literario y si hubiera vivido hoy se habría asombrado más que nosotros de las deformidades del narcisismo.

Pero si casi todo en Gide y sobre todo su religiosidad es literatura, ¿qué es su obra literaria? Dice Gide, ligeramente, en su diario: «Sin una formación cristiana yo no hubiera escrito ni «André Walter» ni «El Inmoralista», ni «La Puerta Estrecha», ni «La Sinfonía Pastoral» y ni siquiera, quizá, «Las Cuevas del Vaticano» ni «Los Monederos Falsos». No sería mas absurdo y gratuito decir lo mismo de «Corydon». Vale la pena detenerse un poco en este libro. En el prefacio a la edición inglesa que acaba de salir dice Gide: «Corydon sigue siendo, en mi opinión, el más importante de mis libros». La verdad es que en su sinceridad ocasional Gide se nos revela casi siempre de acuerdo con lo que nosotros pensábamos de él desde «Andrés Walter». No hay un autor que ayude más y me-

jor a sus potenciales detractores. El famoso «Corydon» se publicó en 1911 sin firma de autor. Más tarde Gide lo reimprimió con su nombre. La causa de su temerosa prudencia es que en ese libro hace una defensa socrática de la aberración homosexual. «Corydon» no se justifica a sí mismo ni filosófica ni poéticamente. Es un documento curioso en la vida de un escritor que tendrá más o menos valor según el que la vida del autor adquiriera por otras razones. Las obras que cita Gide como inspiradas por un espíritu religioso lo son únicamente en el sentido de la aceptación de la fatalidad del pecado. Pero lo mismo esas novelas que «Corydon» cultivan el escándalo. Se basan deliberadamente en la provocación moral. Las catedrales españolas tienen en el coro dos grandes series de estrados con asientos fijos hechos generalmente de alguna madera preciosa. En los brazos y en el respaldo de cada sitial aparecen talladas primorosamente las figuras más o menos sugestivas que pueden acudir a nuestra imaginación en los intervalos de la pereza. El pecado es católico, es decir, humano, y los exégetas de la Iglesia están familiarizados con su naturaleza compleja. Pero odian el escándalo. Baudelaire se basaba en esto para su defensa católica de Tartufo.

La verdad es que la obra de Gide toma prestado del escándalo su matiz más determinante. Pero también Gide lo odia, según dice, y esta es la antítesis puritana de la que hablábamos al principio. Cuando Gide dice adorar a Goethe adora en realidad la pureza y el equilibrio del alma de Goethe. Cuando se rinde a la admiración de Montaigne admira sobre todo su sinceridad natural y límpida. Dos cosas que Gide reclama para su propia obra, pero de las cuales sabe que está

lejos. Esas cualidades las sustituye con una heterodoxia moral insistente e irritante.

En «Corydon» dice que el país donde hay menos homosexualidad es España y después de España, Francia. No es de extrañar entonces la acogida que ese libro tuvo en Madrid y en París. En Madrid se publicó alrededor de 1930 y pasó casi inadvertido. La crítica francesa habló de peligroso sortilegio, perversidad, maleficio, vicio consciente, fría corrupción. Henry Beraud llamaba a Gide, además, pedantesco y aburrido. Massis decía en *La Revue Universelle* que la conciencia en el mal y la voluntad de perdición no son frecuentes y que cuando aparecen juntas como en Gide tienen un solo nombre: satanismo. Todo esto es exagerado y puede carecer de valor si pensamos que la reacción moral ante una obra literaria no es la reacción adecuada. Por esta razón si «Corydon» nos diera la belleza serena y sutil de los diálogos de Remy de Gourmont o la agudeza fría de Valery o la densidad de Baudelaire o el lirismo infantil de Rimbaud el escándalo sería menor y la belleza lo compensaría. Pero lo único que ofrece «Corydon» es un desesperado intento de racionalizar una lamentable desviación. Algunos—que se pasan de malevolentes—han llegado a ver en esto un truco literario, una habilidad.

El punto de partida de las argumentaciones de Gide consiste en lo siguiente: la naturaleza nos ha dado una aptitud amorosa infinitamente mayor de lo necesario para la conservación y propagación de la especie. La intimidad con la mujer una vez cada once meses—dice—basta para ese fin y eso es muy poco. Pero Gide olvida que la naturaleza no se conduce teleológicamente y que no hay deberes encaminados a

la obtención de fines concretos. Tampoco el hecho de comer es un deber sino una necesidad-placer, como el amor. Pensar que el amor es sólo una obligación racional es una actitud nórdica y puritana que sin duda puede conducir a inesperadas consecuencias. Habla también de la belleza formal masculina que muchos artistas consideran superior a la femenina—no comprendo como una forma de belleza puede ser superior o inferior a otra si esa decisión no depende de nuestra inclinación selectiva—y cita con un sentido proselitista opiniones de Darwin, Goethe, Rousseau, etc. Yo diría que la belleza del desnudo masculino no es superior, sino que sus líneas son más estables, menos viciosamente plásticas. Este sería un criterio de escultor. Pero el proverbio popular dice que contra gustos no hay disputas.

A mi juicio en la mayor parte de la obra de Gide no hay sino la humildad del sentimiento de culpabilidad y el peligro estimulante de una confesión «a lo cristiano»—según él—de la que obtiene placeres dionisiacos. ¿Es esto heroico? ¿Es cobarde? ¿Es el refugio en la enfermedad de los débiles o de los «culpables»? Uno se encoge de hombros como seguramente hacían muchos de los amigos de Gide y buscamos en su obra algo que al margen del plano moral valga la pena. Lo que yo encuentro es una actitud intelectualmente desesperada. Un deseo, una necesidad de huir de la libertad desenfrenada en la que su razón y su alma se pierden. Por eso se inclinó al comunismo stalinista un día hasta que vió que no había en él principios morales ni racionales, ni otros fines que los del mantenimiento del poder por una camarilla asiática. Pero antes de ese incidente y después ha buscado Gi-

de por un lado y por otro la *contrainte*, la coerción moral, la dificultad. Lo que más sorprende en la vida de Gide es su libertad sin objeto. Una libertad monstruosa con la que a veces da la impresión de que no sabe que hacer.

La inteligencia de Gide se muestra en ocasiones prodigiosamente lúcida y uno sabe que puede esperar de ella lo extraordinario. Cuando dice *l'artnuît de contrainte el meurt de liberté* vemos su propio problema enunciado con una sorprendente exactitud. La verdad es que Gide sólo muestra su genio analítico cuando dice algo sobre sí mismo. Sus ensayos sobre Chopin están llenos de contradicciones y no son más convincentes sus observaciones sobre Dostoiewski. Hay en ellas sin embargo, de vez en cuando, confrontaciones con su propia intimidad intelectual llenas de agudeza. Si sus ensayos son desorganizados y no es tampoco un poeta ni en realidad un novelista, ¿qué es Gide? Es un hombre que habla en su *Journal* y a quien escuchamos con gusto. Un hombre de letras en quien coinciden por curioso azar todos los problemas de la carne, del alma y de la inteligencia. Puesto a expresarlos se ve asediado por las contradicciones y a menudo se limita a iluminar esas contradicciones sin tratar de resolverlas. La contradicción es su norma hasta en lo formal. ¿Qué son sus obras no especulativas? Gide, el menos objetivo de los escritores ha buscado siempre un arte objetivo. La forma más objetiva es el teatro y lo intenta una y otra vez. Decepcionado, exclama: «¿Qué no daría yo por ser el autor de una buena comedia!» En sus novelas vemos también esta lucha constante por la objetividad. Pero no son sus novelas sino una ilustración anecdótica de las ideas que expone

en su *Journal*. Interesantes como monólogos más que por sus cualidades verdaderamente novelescas. Para organizar objetivamente las formas y las representaciones hace falta una cierta generosidad y una cierta ingenuidad. Virtudes que no tiene Gide.

Claro es que sus novelas, logradas o no, son más dignas de atención y respeto que la mayor parte de las que siguen la tradición realista o naturalista. Al menos trata Gide de evitar la servidumbre al gusto vulgar y a los viejos clichés. Si lo consigue o no sería una cuestión a tratar despacio, pero el intento en sí mismo es noble. La mayor parte de los autores que cultivan el truco realista y naturalista (con su análisis psicológico, su sorpresita final, su pequeño clima sexual) solo existen hoy en Francia, Inglaterra y América como proveedores de los estudios de cine. Por interesantes que sean sus novelas—y ocasionalmente lo son—un Morand, un Benoit no hacen más que servir humildemente al cinema. En realidad lo que esos autores hacen puede hacerlo mejor la fotografía en blanco y negro. Es curioso que la literatura novelesca no haya obtenido aun en relación con el cine lo que la pintura obtuvo a principios de siglo en relación con la fotografía.

Al aparecer la fotografía la pintura huyó de la representación fiel de las cosas. No hay aun novelistas equivalentes a Cezanne, a Van Gogh, a Gauguin, a Modigliani, a Miró o a Picasso. Está Joyce, pero sigue en cierto modo al margen de la circulación mientras que los pintores citados son aceptados universalmente. Gide ha intentado a lo largo de cincuenta años romper las viejas perspectivas interiores de la novela y separarla del naturalismo—como los pintores de la

fotografía — pero no ha conseguido nada. Se ha quedado detrás del psicologismo de Proust y de las cristalizaciones líricas de Valery. Yo no olvido que la pintura es menos responsable, socialmente hablando, que la literatura porque a la pintura le falta el don de interpretación interesada y de contagio moral o si lo tiene es únicamente en el plano de las emociones estéticas. Estas emociones no se brindan fácilmente a la trasposición conceptual, como en la novela, ni a su transformación en ideas generales. La novela es suavisora, su persuasión profunda y su originalidad peligrosa. Por eso la novela nueva—valga la redundancia—tarda en aparecer y si aparece tarda en imponerse. Muchos buenos burgueses tienen en su casa copias del autorretrato de Van Gogh donde éste aparece con una oreja vendada. Se ve un fondo arbitrario de flores flotantes y una confusión cálida de siena y azul. Una novela sobre Van Gogh tendría que explicar que la venda que le rodea el cráneo se la han puesto porque se cortó una oreja y que esta oreja envuelta en un periódico la llevó a un burdel. En el análisis de su locura tendrían que intervenir factores religiosos porque el espiritualismo místico tuvo que ver en los trastornos del artista. Este libro sería mirado con recelo por el mismo ciudadano que tiene el retrato de Van Gogh. Si además de la neurosis y la metafísica se le ofrece una desviación sexual—como hace Gide—la dificultad es mayor. Pero no nos interesa en Gide su aceptación, tan considerable entre las minorías de los países americanos sino la elaboración y organización de sus novelas.

A pesar de su preocupación por la originalidad Gide cae en los defectos del mal cinema. Es vulgar y cine-

matográfica la manera de escoger el detalle y de ordenarlo en las perspectivas de la acción. La idea que tiene Gide de la amenidad es cinematográfica en el peor sentido. La manera de juzgar de la plasticidad de los tipos y de los hechos novelescos, también. No hay nada realmente original en el plano de la invención, de la composición ni de la reflexión sobre los hechos. Gide lo sabe, sin duda, e incorpora las especias de la homosexualidad no como un elemento de argumentación moral o social sino como un reactivo estético. Esto que a él sin duda le parece nuevo y revolucionario a muchos tendrá que parecerles humorístico y falto de sentido. Sus novelas son, pues, débiles, divagatorias y casi siempre dan la impresión de ser el producto de un juego de manos, de un pequeño truco de un hombre que tiene la preocupación del «arte» y «lo artístico». Todo esto es verdad también en las novelas de Cocteau, pero mucho más convincente.

El teatro ha comprendido el problema mejor que la novela. Los grandes éxitos de los últimos cuarenta años no se deben ya a obras realistas ni naturalistas sino a dramas y comedias de desarrollo fantástico y de intención exclusivamente lírica: Crommelinck, Lenormand, Molnar, Capek, Giraudoux, Camus, Lorca. No ha ido el teatro tan lejos como la pintura pero al menos parece haber encontrado el camino. Y lo sexual no necesita en el teatro del escándalo para interesar al público. Y menos de la incorporación de la heterodoxia sexual como un elemento estético.

Además de esa confusión Gide nos ofrece constantemente pequeñas contradicciones. Tiene la obsesión de la pureza y esa pureza se basa en la expresión desnuda y directa de la propia impureza moral. Aquí se

ve también esa confusión entre lo moral y lo estético de la que hablábamos antes. De la confusión «por exceso y abundancia» de Proust, o de la confusión deliberada y desintegradora de Valery a la de Gide hay una gran distancia. Ni Proust ni Valery han hablado nunca de la pureza genérica de la novela ni de la poesía. Pero los dos han obtenido esa pureza sin necesidad de combatir ni eludir prejuicios ajenos ni propios. Gide se pasa la vida hablando de esos prejuicios y sin salir de su propia argumentación.

Para la novela genéricamente pura, por la que Gide suspira, le falta como decíamos antes el don de la objetividad, esa aptitud de trasponerse y renacer en el objeto que es lo que con un poco de buen deseo podemos entender como «objetivación». A pesar de ser sus novelas un arte de decadencia como «El Satiricón» y «El Asno de Oro» y de tener Gide una actitud mental parecida ante su tiempo no consigue la objetividad de Petronio ni de Apuleyo. Pero sigue debatiéndose y clamando en vano por una *novela pura*, un *teatro puro*, una *poesía pura*. En cuanto a la poesía pura, es decir (en el sentido de Gide) capaz de vivir sin el poeta Cocteau había dicho en *Le Secret professionnel*: «Un poema debe perder una a una todas las ligaduras que lo retienen sujeto a aquello que lo ha motivado. Cada vez que el poeta corta una, su corazón bate.

☛ Cuando corta la última el poema se desprende, sube, solo, como un globo, bello en sí y sin ningún nexo con la tierra». Esa es una de las virtudes que Gide envidia a Valery. En cuanto a la novela pura es Dostoiewski. Y al teatro puro, ¿qué será el teatro puro? Paul Souday le recuerda a Gide con humor que el

teatro puro es Dumas. La confusión de Gide iluminada aquí y allá por destellos de genio interpretativo tiene a veces un acento dramático que convence accidentalmente a los escritores. Pero solo a los escritores. Lo único realmente vivo en Gide ha sido siempre literatura.

Las ideas de Gide—repetimos—desmienten sus propias ideas sobre el género novelesco. Por eso dedica el autor tantas páginas a explicarlas, a reconciliarlas con sus preceptos y sus síntesis apriorísticas. El espacio que dedica en su *Journal* a esos comentarios excede a veces el de las novelas en cuestión. En sus comentarios sale al encuentro de las objeciones de los otros y de la conciencia de sus propias limitaciones. Después del período primero de su prosa simbolista, de una musicalidad adolescente, enfermiza, las tres novelas que caracterizan la obra de Gide son: «El Inmoralista», «Las Cuevas del Vaticano» y «Los Monederos Falsos». La «Escuela de las Esposas» tiene apectos curiosos aunque no añade nada a las calidades de las obras citadas. En ninguna de ellas consigue la objetivación de la que hablábamos. Se ama tanto a sí mismo Gide que no acierta a verterse en el objeto para lo cual tendría que desprenderse de la imagen que le ofrece el espejo móvil de su narcisismo. El autor dirá todavía que eso es natural y que nada hay para uno más interesante que uno mismo. Aceptémoslo y añadamos incluso que otra forma de hablar sería sospechosa e insincera. Pero del egoísmo natural y sagrado del artista a ese narcisismo superficial y literario basado en las voluptuosidades de lo bello-gradable hay un gran trecho.

Nadie mas egoísta que Stendhal. Los protagonistas

de sus obras, llámense Fabricio, Sorel, Juan o Pedro son iguales y son siempre Stendhal. Pero después de conocer su gigantesca obra nos preguntamos: «¿Quién era Stendhal? ¿Cómo sería Stendhal?» En cuanto a Dostoiewski el caso es parecido. Sus personajes toman unas proporciones místicas mientras que el autor en la media sombra de su ser natural nos es poco conocido. Stendhal, maestro del análisis psicológico y Dostoiewski del análisis de la conciencia moral, cuando escriben sus autobiografías son torpes, carecen de espontaneidad y de profundidad. Se ve que el tema no les apasiona. En cambio Gide no hace a lo largo de su obra sino poner en evidencia desde ángulos diferentes lo aparente de la propia imagen sobre una base que considera inquietante: su «discrepancia». Se encierra en ella para mostrarnos «la complejidad del ser». Aceptemos que todo eso puede ser importante. Pero recordemos a propósito de complejidades a Dostoiewski (quiero decir de complejidades expuestas en primera persona). El autor de «Los Hermanos Karamazov» estuvo condenado a muerte y fué llevado al patíbulo. Un momento antes de la ejecución lo indultaron. Cuando le preguntaron qué sintió en aquel instante Dostoiewski dijo: «Sentí algo como una decepción». Las complejidades de Gide al lado de esta decepción del autor ruso palidecen terriblemente. En esa decepción de Dostoiewski hallamos lo sublime—quizá lo «feo-sublime»—de la sensibilidad viril. Con el hedonismo narcisista de Gide—lo bello aparente—todos nos sentimos limitados, reducidos, incómodos y perdidos en un océano de verbosidad literaria. Dostoiewski nos integra y da a nuestra unidad una proyección verdaderamente liberadora. Gide quiere en

vano desintegrarnos en nombre de sus personales y particulares inclinaciones al servicio de una vanidad literaria. Esto hace a menudo de Gide un autor desagradable, es decir, un autor no amable. (He ahí por donde su narcisismo fracasa).

Yo tengo ante las letras francesas una actitud de enamorado. A veces leyendo el *Journal* de Gide he sentido una inclinación a la admiración entusiasta, pero es tan evidente la admiración de Gide por sí mismo que destruye los mejores efectos de su prosa. Es como un repostero que se comiera sus propios pasteles o un joyero que se cubriera con las mejores joyas que fabricara, cosas ambas un poco chocantes. Además, el estilo de Gide es a menudo divagatorio y cuando se lee en otro idioma—yo he estado leyendo recientemente traducciones suyas al inglés y al español—se da uno cuenta de que está lleno de cosas obvias. Si la divagación francesa tiene un poder capcioso que viene de las virtudes naturales del idioma la verdad es que en las traducciones se pierde. Y en el original francés a mí no me ha convencido sino en cortos episodios aislados—por ejemplo en el del sanatorio suizo de «Los Monederos Falsos». Lo demás es fatigantemente obvio, estéril y literaturizante. Queda siempre el Gide admirable de algunas páginas de su *Journal* conducido por una cadena de espléndidas citas. Para citar hace falta cierto talento y sobre todo buen gusto. Nadie se atrevería a negar a Gide ni la habilidad dialéctica ni el buen paladar.

Todas sus citas son llevando el agua a su molino, como es natural. En esa tarea complica a contemporáneos como Barrés, France, Proust; a clásicos como Goethe, Montaigne, Spinoza, a antiguos como Pla-

tón, Diodorus Sículus, Catulo, Virgilio... y nos da la impresión de un obstinado y tozudo de la irregularidad que despierta invariablemente el deseo de la contradicción. Las citas son a menudo de doble filo. Pascal le ofrece armas excelentes en ese sentido como todos los exploradores o los rapsodas de lo absoluto: «Mucho temo—dice en una cita de «Corydon»—que esto que llamamos la naturaleza pueda ser nada más que una costumbre temprana, así como la costumbre es una segunda naturaleza». Gide subraya: «Mucho temo...».

—«¿Por qué?—pregunta Corydon.

—«Porque me alegro mucho de que «temiera». Debe haber en eso algo interesante».

Pero si la naturaleza es una costumbre temprana y la costumbre actual una segunda naturaleza, nos tiene sin cuidado en relación con la obra novelesca de Gide. Lo que nos interesa es el hombre y a través de él esa naturaleza y esa costumbre que lo hacen respectivamente enemigo y amigo de los demás hombres o de sí mismo, y su víctima o su verdugo. En este plano las novelas de Gide nos ofrecen poca materia útil. No hay perspectiva exterior ni interior, no hay pasión ni fe y lo anecdótico se pierde falto de gravidez como un gas. ¿Se podría decir que esto es lo que se propone Gide? Yo creo que no. Su *Journal* lo revela a menudo. Se ha pasado Gide la vida tratando de crear normas, de fijar lo imponderable y temblando ante los peligros de la libertad «que los dioses—dice—me dieron en una proporción mayor que a ningún otro». Anduvo buscando una *contrainte* suficiente para que la resistencia despertara sus secretas y más ocultas aptitudes. No buscó la vaguedad—que en Kafka tiene un

bárbaro poder lírico—ni una desorganización que los existencialistas cultivan mucho mejor. Para producir un monumento de inconsistencia hay que ser por otra parte tan interiormente sólido como Valery en *Monsieur Teste*.

Explicando las dificultades de su libertad—es lo que ha hecho, quiéralo o no, a lo largo de toda su vida—Gide se vió en el caso de analizarla y un análisis es una cuidadosa combinación de limitaciones. Una de las observaciones más sagaces es la que citábamos antes: *l'art naît de contrainte et meurt de liberté*. ¿Dónde está la *contrainte* en las novelas, en los poemas, en las obras dramáticas de Gide? Tiene Gide en su obra la misma falta de *contrainte* que en su vida. Yo creo también que toda obra, cualquiera que sea, tiene por origen y punto de partida una resistencia. Sin ella no hay nada posible. Sin las resistencias de la gravedad el mundo visible se desintegraría y volvería al caos. Sin la *contrainte* que el misterio ofrece a la razón tampoco tendríamos la creación poética moral, intelectual, religiosa.

Gide no la ha encontrado sino en el plano secundario de la resistencia social a aceptar una inclinación de su vida privada. No es mucho. Ignoramos el *pathos* de esa inclinación—que él no ha expresado—como ignoramos también la alegría del pecado que parece querer mostrar a veces desde su «alma cristiana». No ha revelado en su obra ni las cumbres ni los abismos de su pasión de cazador del placer—si la hay—o de su fría libido divagatoria. Ha pasado por la vida tratando de molestar a las gentes serias en nombre de sus derechos de hombre singular y disculpándose ante ellas con una insistencia abrumadora. Esas gentes

serias que nunca existieron para Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y ni siquiera para Víctor Hugo. Todos esos autores conocieron alguna forma de *contrainte* natural y de ella nació lo mejor de sus obras.

¿Dónde está la limitación restrictiva de Gide? Yo creo que se la quiso crear él mismo, pero equivocando los valores. Hombre rico, inteligente, saludable, ciudadano de un pequeño mundo voluptuoso—Francia—tenía según dice a menudo más libertad de la que podía digerir. Lo que él llama su sinceridad peligrosa era una inconsciente tendencia a crear la resistencia y la dificultad exterior. Esperaba quizá las consecuencias más atroces. Su ruina social, intelectual, etc. Esto sería—él no se lo planteó nunca con claridad, pero se desprende de su *Journal*—la gran fuerza restrictiva que habría de condicionar su producción. Pero la sociedad no respondió. Nadie le dijo que fuera indigno de la vida y ni siquiera del respeto. Las personas en cuya opinión literaria tenía fe se limitaban por lo general a decirle que sus libros no eran satisfactorios. Antes de que llegara a sentir la *contrainte* terrible (la que le obligaría al esfuerzo salvador) llegó otra cosa muy distinta: llegó el premio Nobel. Es de suponer que la situación mental de Gide en estos días—con toda su libertad divagatoria—debe ser de una complicada y laboriosa perplejidad. ¡Oh, Gide, buscando corrientes contrarias en las que navegar! ¡Oh, el mundo del que quiso burlarse Gide! ¡Con qué facilidad ese mundo actuando desde el más mínimo de sus misterios pone delante del viejo Narciso sus contradicciones esenciales y lo condena a una confusión mayor, a una confusión de la que no se regresa.

New York, 1951.