

Dramatis personae

Javier Alcoriza

A medida que se presentan unos libros y desaparecen otros, el retorno a André Gide es más claro y reducido. La crítica de la lectura es indispensable para medir nuestra capacidad de comprensión de un autor, respecto al cual conviene tener presente un techo de pensamientos. Multiplicadas, las palabras parecen infinitas y su número es, por cierto, indefinido... La hora de escribir nos obliga a presentar las ideas y someter a ellas nuestras palabras. ¿Cuál es, entonces, el techo de Gide? El techo puede ser *Teseo*, o lo que esta elección supone, a la vista del resto de su obra. No podemos ser exhaustivos con Gide, así que nos conformamos con establecer algunas figuras definidas de su pensamiento literario, de su arte. La calificación de “literario” es importante, así como referirnos al ejercicio de un “arte”. No olvidemos las preferencias estéticas de Gide, sus aficiones, las delicadezas o “sinfonías” de las que está plagada su obra. La alusión al arte es necesaria en Gide para no incurrir en una equivocación sobre lo que significa el literato en Europa. La postura del literato es la de un testigo, no la de un juez, por así decirlo, en el tribunal de la historia. En el tribunal de la literatura, todo ocurre de otro modo: allí es testigo, fiscal, abogado y juez. Gide no tiene un pensamiento que suscite otro interés diverso al que ha plasmado en sus obras de arte literario. Incluso sus obras no literarias rinden tributo a este interés. Sus piezas corresponden a géneros, elegidos y definidos concienzudamente por su autor. En cada género literario ha querido expresar Gide una verdad literaria concreta. La propiedad más preciosa del escritor, con esta perspectiva, es el uso que la imaginación puede hacer de la experiencia de la vida. Para ello, Gide tenía a su favor el no haber enemistado (o haber percibido enemistad) entre el arte y la vida. Su contraposición en este caso sería con Flaubert. Gide aceptaría la vida en toda su riqueza y desorden, y cada obra de arte tendría que dar una forma precisa, clara, acabada, de lo que era, de por sí, inexacto, oscuro, imperfecto. El arte servía, en consecuencia, para disciplinar la vida, o al menos la experiencia de la vida que, en su caso, adquiriría un carácter concreto: el de la contradicción entre tendencias que buscaban apoderarse de su ser. Las tendencias opuestas se manifestaron en Gide desde el principio, desde los primeros pasos de su educación, y pronto el escritor se atrevería a calificarlas: son (como se observa en sus memorias) el espíritu y los sentidos... En principio, Gide no observa una contradicción, sino una mera distinción y, más aún, la voluntad de no mezclar, de conservar en su pureza, cada una de las prolongaciones de su ser. La proyección dramática de esta complejidad tiene lugar en sus relatos, como *El inmoralista* o *La puerta estrecha*. Ninguna autoridad puede prevalecer a expensas de la integridad de la persona, que no dejará de ser cuerpo y espíritu en las ocasiones en que tome decisiones que resulten trascendentales, que no dejará de ser el animal simbólico de la filosofía. Con este presupuesto, Gide ha dibujado cuadros diversos y se ha reservado la respuesta a las interrogaciones. Bastaba con obtener una fuerte lección de los relatos moralistas e inmoralistas para cumplir el objetivo de estos libros. Estas pasiones no permitían

concebir un individuo completo y feliz, pero no ocultaban la necesidad de comprender algo más sobre la capacidad del hombre. La pregunta atormentadora de Michel en *El inmoralista* seguía viva, y podía transformarse o traducirse en otra: de qué es capaz el escritor. El juego no podía darse por acabado, y los profundos, duraderos desencantos de *El inmoralista* y *La puerta estrecha* tendrían su continuidad en una obra de argumento más sofisticado: *Los sótanos del Vaticano*. Creo que la mayor parte de las claves de Gide ya están en esta “farsa”, presentadas de la manera más incisiva. La sátira obedece a lo que la sociedad merecía desde el punto de vista de las convenciones; a lo que la religión merecía por su carácter supersticioso; a lo que el literato merecía por su asentimiento a los patrones del gusto público. Lo fantástico de *Los sótanos* es cómo la desaprobación no se limitaba a cada caso, sino que se volvía intrincada con la mezcla de los personajes y las tramas, hasta el punto de que todo cuanto parecía real acababa por resultar dudoso. La alteración de los valores tenía una dimensión cómica, por lo que se refiere a los personajes que obraban a la vista de las consecuencias, trágica en lo que respecta a Lafcadio, que es el héroe del acto gratuito. El diálogo entre Julius y Lafcadio es el punto culminante de este libro, en que el autor y el personaje se ven cara a cara y reconocen lo que pueden esperar el uno del otro. Si hay una ética de la literatura, tiene que hacerse evidente en la transmisión de sentido de la vida de Lafcadio a la literatura de Julius, o viceversa. La acción gratuita es la reacción a las acciones interesadas, o al cálculo que acompaña a la conducta supuestamente moral. Ahora bien, sabemos que la virtud no se aprende hasta que no se ejercita, y que el hábito que se exige del hombre virtuoso exige el cálculo. A la falta de ética de los católicos, Lafcadio responde con una falta de ética por su naturaleza aristocrática. La interrogación final del libro deja en suspenso cualquier ilusión que podamos hacernos sobre él. En verdad, el acto gratuito de Lafcadio ha estropeado o ensombrecido la farsa. Si Lafcadio no se entrega a la mañana siguiente, la farsa incurrirá en el cinismo; si lo hace, su crimen habrá sido el límite que la farsa no debía haber cruzado. Gide ha dejado en un punto muerto su narración, al llevar a su protagonista al último extremo de la inconsecuencia. No se podía escribir una farsa francesa con un protagonista dostoyevskiano. No obstante, la desconcertante conclusión de *Los sótanos* invitaba a seguir explorando la relación entre la vida y la literatura desde un punto de vista más coherente con la ambición de Gide. A mi juicio, *Los monederos falsos* debían elevar el grado de exigencia con que el autor se enfrentaba a sus personajes. La novela dentro de la novela cumpliría esta función de intentar definir los límites de la ética de la literatura. El hombre que escribe es un hombre que se abstiene de “vivir” para considerar la vida con otro procedimiento, para analizar las motivaciones humanas y tratar de darles una forma definitiva... Esta persecución es la que en Gide parecería interminable si no contáramos con *Teseo*. “He vivido” no quiere decir otra cosa: he escrito, o he acabado la escritura de mi vida. La contraprueba de esta necesidad de alcanzar la vida con la expresión es el hiato permanente y necesario entre ambas en *Si la semilla no muere*. Gide no puede hacer más por sí mismo de lo que puede hacer un escritor con sus personajes: decir la verdad sobre ellos, dejar que obedezcan a su naturaleza imaginaria. La diferencia estriba en la naturaleza “real” del personaje de *Si la semilla*. De ahí la sensación mixta con la que

acabamos de leer los pasajes cruciales de este libro: no podemos sustraernos a la belleza transparente de su estilo ni a la agri dulce experiencia que trata de abarcar. Al cabo, se trata de la experiencia de la que, por vía indirecta, ha brotado el universo literario de Gide. Una educación restrictiva, disciplinada, y una sensualidad de signo contrario, que aspira a la emancipación de sus inclinaciones. Entre la penitencia de la primera página y la expiación de la última, la obra autobiográfica contiene largas y hermosas referencias a la infancia y juventud del autor. Son como oasis, no obstante, en un desierto, o intervalos en la muerte de la semilla. Creo que el fruto está a la vista, porque es la composición de esta obra, en la que Gide no ha tratado de juzgarse, sino de buscarse, no con el criterio de la verosimilitud, sino con el de la verdad. Obra mixta, por tanto, porque en ella se da a Dios lo que es de Dios —el estilo— y a César lo que es del César —la confesión. La presencia del drama es lo que otorga a los libros de Gide su especial vitalidad. Es un drama vivido y, después, traducido con los personajes y acciones idóneos. El escritor se plantea exponer figuras de un drama y, en consecuencia, su espíritu reproduce lo que ha quedado registrado en su vida. En tal sentido, Gide daba importancia a la vida y negaba la necesidad de interpretar el arte por las “influencias”. El drama, padecido en primera persona, debía ser proyectado, lanzado a otro ser, y con esta transmutación se producía el nacimiento de la obra de arte. Así, los elementos de un libro contienen *toda* la inteligencia del autor, y su obra no ha de ser leída sucesivamente como la resolución de un conflicto. Si las tendencias opuestas hubieran quedado neutralizadas en una obra, allí se habría detenido la actividad de Gide. Si una sola obra bastara, no obstante, para reproducir las referencias de su naturaleza dramática, el resto de su producción sería superfluo o redundante. He aquí, por tanto, la riqueza del arte, en general, y de la literatura de Gide, en particular. Cada obra tiene un valor singular, y el diálogo entre las obras viene a ser un lujo que puede permitirse el lector, el excedente que la obra del autor pone a nuestro alcance. *Teseo* tiene, en tal sentido, la función del testamento literario, su última voluntad en el lenguaje del arte. La vuelta al mito sería la vuelta a la máscara, y la reedición del mito, el homenaje a la propiedad común de la cultura, la lectura y la escritura que acompañan a la acción. El drama de *Teseo* recuerda al de otros personajes de Gide, pero no *sólo* a Gide. No podríamos arrancar a Gide la máscara de *Teseo* sin denunciar la falsedad de todo arte. Por el contrario, la verdad del arte consistiría en haber hallado una satisfacción suficiente en el sentido estricto de las figuras escogidas como *dramatis personae*.