

za en el umbral de la vejez, cuando la vida es sólo pasado y, sin embargo, sigue siendo deseable (cf *Journal*, 23 de octubre de 1927).

La religiosidad de Gide, como resulta evidente, nada tiene que ver con una ciencia de Dios, con la teología. Tampoco es una solución contemplativa al espectáculo de la Creación como agencia del Mal. Es esencialmente moral.

Dios es el remoto paradigma de la moral humana: una infinita expansión creadora de formas. Se trata de no aceptar restricciones anteriores a la acción, lo que Gide llama «seguir a la naturaleza»: un despliegue de todas las facultades concedidas al hombre y reconocidas por el hombre. Si se quiere, una pragmática de la actividad, un hacer que encuentra su norma en su propia labor. Gide la denomina inmoralismo y apela a sus lecturas favoritas: la juvenil de Schopenhauer, la constante de Goethe, la tardía de Leibniz. «El hombre sabio vive sin moral, conforme a su prudencia. Debemos tratar de llegar a la inmoralidad superior» (*Journal*, 13 de octubre de 1894). Aquí es, de nuevo, innecesario subrayar la presencia de Nietzsche.

Este proceso no es lineal, sino contradictorio. Diré más: conflictivo. En efecto, entre el temperamento que rehuye toda regla y el espíritu que impone un método, sólo cabe una conciliación: someterse a un método distinto en cada ocasión. De nuevo, la pragmática: en la práctica hallar la norma. «La verdadera instrucción es la que te desarraiga, te desorienta, te saca de quicio, de tu lugar habitual, te destierra» (*Journal*, 12 de julio de 1934). Advierto que he glosado un solo verbo francés, *dépayser*, de imposible traducción unívoca.

Si hubiera que sintetizar la moral gideana, diría que se trata de una ética de la disponibilidad. Más aún: de una antropología del hombre disponible. Una «apasionada indecisión», una aptitud equivalente, con un fondo de indiferencia, por los contrarios: ser sucesiva o contemporáneamente, el que manda y el que obedece y el que desobedece, ser todos, ser nadie. Repito: ser utópicamente yo.

Si el deseo es vagabundo, la personalidad es sedentaria, necesita de un lugar donde los demás la reconozcan, la identifiquen. Pero la continua expansión en busca de ese yo que se espera y no llega, tanto da que se dé en la objetividad de Flaubert como en la decisión imperial de Napoleón quien, por conquistar Rusia, pierde Francia. Hay un cultivo de la diferencia que contradice el indiferente punto de partida gracias a la curiosidad del deseo, y que acaba en cultura de lo diferente. La humanidad se perdería si desapareciera lo único, lo raro, lo distinto. La excepción a la regla y lo extraordinario, lo imprevisto por el orden. Una defensa del individuo (otra

utopía, hermana de la utopía del yo) pero sin individualismo, que es una teoría y, finalmente, un orden que somete. El individuo no necesita teorías.

En esta encrucijada se sitúa la psicología y no olvidemos que Gide elabora su moral mientras Freud trabaja su psicoanálisis. La psicología, en efecto, actúa como crítica de la moral, entendida como código recibido que intenta hacer pasar lo aceptado, lo dado, como natural. La constante referencia de Gide a los psicólogos del barroco (La Rochefoucault, La Bruyère, Saint- Evremond, el más alejado ejemplo de Montaigne), que son los primeros psicólogos modernos, se admite porque ellos operaban, en principio, como moralistas.

Y, como buen moralista, a nuestro escritor le preocupa la virtud. Virtuoso es quien recibe la condena de la institución, el escritor honrado por el *Index*. La institución es el reverso diabólico de Dios, el obstáculo que se interpone entre el hombre y el Dios encarnado. El obstáculo: San Pablo, Lutero y Calvino obstruyendo a Cristo. La virtud es el término medio de lo humano. Si alguien se enorgullece de poseerla, cae presa del Demonio. Y si carece de ella, ha de mostrar dones extraordinarios para compensarla. Tampoco es menuda tal contradicción y Gide la padeció y la exploró con una constancia digna de la santidad, como el Beckett de T.S. Eliot, tentado por la posibilidad de ser santo.

Gide pasó largas horas en el escritorio espejeante de Miss Shackleton y otras tantas sentado ante el piano. Al revés que la escritura, siempre en busca de un lector ignorado, o sea público, la música era para él algo estrictamente íntimo. No tocaba ante nadie, no aparecía en la plataforma de los conciertos. Era el momento en que se liberaba «higiénicamente» del lenguaje y encontraba ese inmediato y pleno dominio del sentido que proporciona el sonido. Quizá, como entiende su temible amigo Valéry, porque en la vacilación mediante entre ambos está el lugar de la poesía.

La musicalidad de la palabra es el punto de partida de la escritura y, a veces, el pensamiento poético mismo. En el *Journal* del 10 de abril de 1938 hay una curiosa anotación donde se describe pensando en mi mayor, con cuatro sostenidos, para luego modular a una tonalidad de bemoles, retornar a la primera tónica e imaginar el Paraíso como el reino del silencio. Desde luego, la inevitable y cuestionada maestría de Mallarmé vuelve por sus fueros. Y, volcando el párrafo al castellano, aparece el mi (el yo) como mayor y cuatro veces sostenido, aunque sea una herejía del traductor.

Los gustos musicales de Gide eran clásicos. La abstracción constructiva de Bach (preludios, fugas, invenciones) y, sobre todo, Chopin. Lo moderno, para él, no pasa de dos españoles: Albéniz y Granados. En cualquier caso, Chopin por encima de todos.

Chopin era el músico que le había prohibido la madre, pues lo consideraba enfermizo y moralmente peligroso. Volver a Chopin era volver a la moral como riesgo, a la madre, a la ausencia de la palabra, a la intimidad del sentido, a lo inefable, a la elocuencia suprema de lo inefable y al silencio. Dejo de lado cualquier consideración psicoanalítica. Prefiero pensar que el piano fue su borroso espejo de Narciso (así como la escritura fue su presuntamente diáfano espejo de Narciso), donde todo estaba dicho sin decir, entre el sonido pleno y el silencio, dos cosas que el lenguaje no puede ofrecer. Y algo más: la tierra utópica del yo, la fundamental armonía del ser, que se persigue en la historia y la literatura sin alcanzarse nunca, porque se dispersa entre los demás. El piano de Gide no tenía otro, era el uno y el otro, al fin solos, al fin juntos.

## 2

Con el anterior panorama se relaciona la poética de Gide. Su punto de partida (poético, no estético ni retórico, cabe aclarar) es el simbolismo y, con las reticencias y reservas del caso, puede afirmarse que siempre actuó en ella la impronta del maestro Mallarmé. Los otros jóvenes que rodearon la tertulia mallarmeana también surgieron de la ilusión fundadora simbolista: iniciar la nueva vida con la escritura de un yo virtual instalado en el absoluto. Palabra pura, sin nada en torno, desligada del fastidio y la acechanza de la historia. Antes que decir algo, había que aprender a callarse para «escuchar» el silencio, música absoluta, manantial de la Palabra y lugar de la Obra. El arte convertido en religión de la pureza, frente a la suciedad y corrupción de la vida. Una nueva casta sacerdotal e iniciática, compuesta por adeptos y aceptados del culto estético.

La actitud constante de Gide, su mejor logro como escritor, fue la redacción de sus diarios, un texto que, en principio, no está destinado al público. Ciertamente, Gide no fue un escritor inédito o de circulación exclusivamente privada, salvo en sus muy primeros libros y en algún otro que, como *Corydon*, por la temática abordada –una defensa de la homosexualidad– exigían reserva y anonimato. Pero, en cualquier caso, siempre escribió sin tener en cuenta a un público preexistente, imaginando un destinatario impreciso y abstracto. Con el tiempo, creó un público formado por quienes, sin conocerse entre sí, se aproximaron a su obra. Nunca pareció recibir demandas de sus lectores sino, al contrario, producir la demanda que, a su vez, crearía al lector gideano. Todo esto sigue siendo herencia de Mallarmé.

Gide proclama una estética de la sinceridad. Pero no lo hace candorosamente, sino con la prevención simbolista de que la sinceridad no es la verdad. Es imposible trasvasar inmediatamente la espontaneidad del sentimiento a la escritura, porque existe el lenguaje (y aún más: la literatura) que precede al sujeto sincero y lo constituye, y existe, nada menos, la inatrapable vida. La literatura será, para siempre, símbolo y no vida. Lo espontáneo se verá constantemente mediado por una palabra que no es ni puede ser espontánea, sino preconstituida por una cultura que tiene historia. Otra cosa es que cada escritor escoja su cultura y produzca su propio relato de la historia mas, en todo caso, fuera de cualquier origen, vacío o absoluto que no sean la intuición de la nada. Escribir es decir y tanto la nada de Nietzsche como la vida de Bergson –dos referencias inexcusables de la época– son indecibles.

No obstante, lo utópico alimenta al deseo y así, en Gide, existe la utopía de un ser humano natural, amoral y sincero, opuesto a la insinceridad del hombre moral y ficticio. El primero es el poeta, el segundo es el artista, y el lugar de la conciliación es la obra, tejido de las tensiones y conformación de la quietud que son el cañamazo de la escritura.

Por otra parte, hay en Gide un sostenido rechazo por las ideologías veritativas, especialmente por el catolicismo, que consideran haber hallado la Verdad y condenan al Error como pecado de ignorancia, vagabundo en los tenebrosos espacios exteriores. Siempre habrá una cárcel abierta –la del nazismo, la del estalinismo, cualquier Inquisición histórica o contemporánea– para quienes se equivoquen por falta de instrucción adecuada. La infatuación que da la certidumbre religiosa o política no produce buena literatura. Escribe bien, dice el maestro Montaigne, sólo quien teme equivocarse.

Tal vaivén conduce a Gide a la conclusión contraria al presupuesto utópico simbolista y a su crítica, es decir a la crítica de cualquier absolutismo de la palabra. «El amor de la verdad no es la necesidad de certidumbre y resulta muy imprudente confundirlos. Se puede amar la verdad tanto más cuanto no se crea poder alcanzar nunca un absoluto hacia el cual, no obstante, esta verdad fragmentaria nos encamina» (*Journal*, 21 de octubre de 1929). Fragmentos de una totalidad inalcanzable: la historia. Frente a la noción institucional y burguesa del bien como buena conciencia, como complacencia ante el propio buen hacer, aparecen el mal y el error como energías creativas y no como simples carencias. Aparece el Maligno, si se prefiere, el compañero goetheano del Fausto goetheano.

Más que escribir, a Gide le gustaba verse escribir, lo cual es una actitud radicalmente moral, porque el desdoblamiento de la conciencia –hacer y