

saber que se hace— es el fundamento clásico de la ética. A su vez, lo que define una literatura es más lo oculto que lo exhibido, que tiene una importancia relativamente baja (cf. *Journal*, 7 de enero de 1924). Podría decirse lo mismo del lenguaje en general, pero aquí vale especialmente para la literatura por ser el momento singularmente denso del lenguaje, su máxima experiencia de intensidad (de espesor, de grosura, dicen los alemanes: *Dichtung*).

Lo que el escritor debe abandonar es toda complacencia. Mejor dicho: las sucesivas complacencias que va creando la adquisición de un oficio. Debe sospechar de cuanto escribe, intuyendo siempre lo que ese espejo opaco que es la letra escrita dice sin que él lo advierta. Gide, en efecto, es uno de los escritores que más ha disgustado, a contar por el disgusto que se producía a sí mismo en el paradójico ejercicio de esa posibilidad de placer que es la tarea de escribir. Por decirlo musicalmente: escuchando las disonancias imprevistas y las notas desafinadas. Su fórmula —no su receta, atención al matiz— es la admiración que le suscitan los escritores capaces de seriedad y ajenos a la gravedad: Molière, Cervantes, Rabelais, los mejores momentos de Bossuet. Escribir sin instalarse en la vida, como estando siempre a punto de partir. De nuevo: disponible.

Obviamente, estas propuestas son ajenas a cualquier teoría. Lo único bueno de las teorías es que permiten ir más allá de ellas. Lo que Barthes dirá gideamente con otras palabras: una teoría es un discurso en permanente estado de prórroga.

Si de la poética se pasa a la estética también es posible encontrar en Gide fuertes huellas simbolistas. Ante todo, la búsqueda de una elocuencia oculta (cf. *Journal*, 22 de octubre de 1905). La pasión verdadera, cuando se hace evidente, anula este doble juego. Claudel es apasionado y siempre parece hostil a quien lo escucha. Blum es de una elocuencia tan enfática que se lo oye pared por medio. La clave consiste en no tomar la palabra como instrumento de la literatura. Sólo puede ser materia del arte algo que se ha vuelto inservible. Lo que no sirve evita la servidumbre y abre un espacio de búsqueda, de libertad. Artístico es aquello que suscita admiración, es decir lo que convierte la vista en mirada. Admirable es el adjetivo más gideano, el repetido con mayor convicción a lo largo de su obra.

El trabajo artístico parte de la libertad para renunciar a ella, cuando se identifica el deseo verdadero y se somete a él. Y este es también un acto moral, platónicamente precedido por la intuición de lo bello. La belleza es el señuelo de la bondad. De ahí que el arte no sea moral por sus presupuestos, que no deba someterse a un código moral, aunque sea moral por sus efectos, como toda acción humana. Disiente de la sabiduría, que siem-

pre es escéptica. El arte es crédulo y, como toda decisión activa, es maniqueo. No es la sabiduría en cuanto madurez la que hace al artista sino, por el contrario, un estado de niñez que envejece, enésima fórmula de la disponibilidad gideana. Si para ser poeta hay que creer en el propio genio, para ser artista hay que ponerlo en duda, se lee en el *Journal* del 30 de diciembre de 1909.

De nuevo: si el punto de partida es natural (identificación del deseo, poesía) el punto de llegada es cultural (conformación, arte). Este pasaje se logra cuando el artista consigue ausentarse de su obra y dejar actuar a la razón conformadora (el nunca decir yo que le aconsejaba Oscar Wilde). En ese vacío de la subjetividad el arte es liberación de la historia, que siempre tiene algo de fatal, de cosa producida por las circunstancias. Y es, de vuelta, productor de historia, creador de circunstancias. Tal divergencia entre los dos tiempos señala otra: puede haber progreso en la historia (por ejemplo: en la ciencia o en la industria) pero no en el arte, en tanto hay perfeccionamiento en el arte y no en la historia (cf *Lettres à Angèle V*, 1899).

Lo que quizá defina la estética de Gide sea el pasaje de toda esa expuesta poética de cuño simbolista como punto de partida a un punto de llegada que es la pragmática clasicista, común a todo su grupo, y que involucra una doble crítica, tanto al simbolismo como al realismo naturalista.

Clasicismo: lejana equidistancia entre el tumulto y la apatía. Un equilibrio fuera del tiempo, signo de buena salud personal y social, ya que el equilibrio físico en el tiempo es imposible. Lo fundamental: la composición, economía: lo que no sirve, daña. Prudencia cuando hay algo que decir; silencio cuando no hay nada que decir para evitar la cobardía. Búsqueda de la lucha, el obstáculo y la constricción que crean la norma. Horror a la anarquía estética.

El clasicismo gideano no es una retórica neoclásica, sino una meditación conceptual de sesgo clásico. Quizá por ello su predicamento llegó con relativa tardanza, en los años veinte, cuando cristalizan la nueva objetividad alemana y el llamado al orden francés. Lo mismo ocurrió con la poesía de Valéry y la narrativa de Proust. Al igual que toda mentalidad clásica, concibe al arte como la obra humana que vuelve en el tiempo, instalando su propia temporalidad. El arte verdadero, a diferencia del arte de moda, que resulta de una percepción engañosa, nunca pasa, nunca se torna pasado porque, en sentido estricto, tampoco es nunca presente. Ocupa una especie de ultralugar del tiempo, el lugar de la insistencia. O, si se prefiere, nunca termina de pasar, como el devenir mismo.

En la perspectiva de su grupo (lo de generación es equívoco y mecanicista, conviene desdeñarlo) este clasicismo sirve para una reformulación de

lo francés, opuesta a los planteamientos tradicionalistas y nacionalistas. Es un clasicismo cosmopolita con aspiración a lo universal, aunque entendiendo que su tendencia al dibujo, la precisión, el espíritu de medida y el equilibrio son notas de la mentalidad francesa, así como la música, la vaguedad, la desmesura, el espíritu de conquista y un romántico culto a la creatividad del desequilibrio orgánico y a la enfermedad, que empujan al triunfo y, a la vez a la autodestrucción, resultarían caracteres germánicos.

También es clásica su defensa de la imitación, tarea a la que los grandes artistas nunca renunciaron. Imitar supone seleccionar modelos o, por decirlo con palabras gideanas, escoger la fuente de la que se bebe. No hay una fuente única, como pretende el tradicionalismo, ni tampoco alguna señalada de antemano. Conclusión: «Sólo nos importa lo que nos influye» (ver *De l'influence en littérature* en *Prétextes*).

El clasicismo es también una sensibilidad. Ella explica la preferencia de Gide por las figuras canónicas (aclaremos: de su canon personal) y la constante relectura de sus obras, como para comprobar la validez de su constancia. Gide fue refractario a la revuelta estética de su tiempo, a la experimentación y las vanguardias. Ciertamente, se aproximó a Stravinski con quien colaboró en *Perséphone*, pero ya en el reflujo neoclásico del músico ruso. Los clásicos son siempre modernos, en tanto la vanguardia es ultramoderna. El futuro del clásico es ilegible, la vanguardia ya lo ha conquistado.

3

Entre la repugnancia mallarameana por la historia y el progresismo naturalista cabe situar las reflexiones de Gide sobre el tiempo histórico. La historia del hombre es la historia de las verdades o ideas que ha ido liberando o sea de las relaciones que ha establecido dentro de un infinito virtual de posibilidades. Su noción de la idea lo acerca, sin que él lo sepa, a Hegel, Marx y la tradición del *Verum factum est*. La consecuencia es una noción restringida del progreso histórico. El hombre progresa, pero no porque se encamine hacia una finalidad ajena o exterior a él. El progreso está en el hombre mismo y consiste, simplemente, en dar un paso en un espacio que previamente se ha decidido que está adelante. Progresar, entonces, es establecer vínculos inéditos. Más que progreso, proceso.

A veces, los hombres proyectan renacer, olvidar lo que otros hombres han dicho y hecho, quedarse sin historia. Se sienten libres del pecado heredita-

rio y alegres de reconocer su propia eternidad, actuando a ciegas en el tiempo. Se producen, entonces, las revoluciones. Es Gide hablando por Nietzsche en *Les nourritures terrestres*. Tal nietzscheísmo, muy de la época, sirve a Gide para contradecir a Taine y, de paso, a todos los determinismos, fijando también el rol del genio en la historia. Ciertas personalidades geniales, a fuerza de oponerse a su época, instalan el imperio de lo inactual, lo intempestivo. De tal forma, lo que cuenta de una época es lo que han hecho quienes actúan a contracorriente de ella. Crudamente expuesta, esta posición es insostenible, porque oponerse a una corriente histórica también significa determinarse frente a ella, de modo que el genio resulta, a la postre, igualmente histórico. Con esto volvemos a la historia como proceso, como juego de contradicciones.

Quizá Gide se enfrente a una concepción ética de lo histórico, en el sentido de que concibe al hombre como ser moral antes que como ser social, más el hombre que los hombres, más el individuo que el género humano. El trasfondo es la creación de Dios, que hizo a cada hombre a su imagen y semejanza, y no a la especie como tal. La humanidad se va construyendo a medida que las ideas se encarnan, como Dios en Cristo, y dejan de ser celestiales para convertirse en terrenales. Por los mismos años, Ortega fija la distinción entre ideas y creencias: las ideas se piensan y en las creencias se vive. De algún modo, las primeras carecen de historia y ésta se teje por la actualidad de las segundas. También orteguiana parece su concepción de una minoría egregia de individuos que quieren distinguirse frente a la masa, compuesta por gente que quiere parecerse. Las mayorías, sobre todo en materia estética, no hacen la historia, si por tal se entiende el relato de los fastos, las *rei gestae*, lo memorable.

A Gide, como a tantos intelectuales de su tiempo, la realidad política le resultaba, en principio, fastidiosa, pues los apartaba de su tarea específica, que es ocuparse de lo insistente y no de la pasajera y efímera actualidad. La lección de Mallarmé seguía siendo válida. No obstante, no fue Gide indiferente a los eventos colectivos, aunque con altibajos epocales. Sus diarios apenas recogen nada de ellos hasta la primera guerra mundial. En 1905 hace un breve apunte sobre la frustrada revolución rusa. En general, las conversaciones políticas lo aburren.

Con la guerra, su preocupación por el yo como universo desaparece y todo se vuelve mundo, quiero decir el mundo de los otros, sobremanera de los desconocidos que mueren, son heridos o refugiados. Se siente solidario con ellos, actúa en hogares de protección a los sin casa, critica la propaganda patrioterica y la falsa información oficial. La guerra afecta a su identidad, habla de él en tercera persona y se denomina a sí mismo X. La letra