

**VARIACIONES
SOBRE
LA LITERATURA**

**ROLAND
BARTHES**

PAIDÓS

Roland Barthes

**VARIACIONES
SOBRE LA
LITERATURA**

PAIDÓS

Los textos del presente volumen se han extraído de las *Oeuvres Complètes* de Roland Barthes, publicadas en francés por Éditions du Seuil, París
Selección y traducción de Enrique Folch González

Relación de textos incluidos en nuestra edición:

Volumen 1: © Éditions du Seuil, 1993

Notes sur André Gide et son «Journal» (págs. 23-33); Plaisir aux classiques (págs. 43-53); Réflexion sur le style de «L'Étranger» (págs. 60-63); Un prolongement à la littérature de l'absurde (pág. 88); Jean Cayrol et ses romans (págs. 115-131); «Les mots sont aussi des demeures» (págs. 212-213); «L'Étranger», roman solaire (págs. 398-400); Pré-romans (págs. 416-418); Jean Cayrol, «L'espace d'une nuit» (págs. 422-424); «La Peste». Anna-les d'une épidémie ou roman de la solitude? (págs. 452-456); [Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur «La Peste» (págs. 457-458), en Théâtre Récits Nouvelles (La Pléiade) © Gallimard, 1962]; Petite sociologie du roman français contemporaine (págs. 465-470); Trésor ouvert, trésor retrouvé (págs. 476-478); [Réponse de Roland Barthes à Albert Camus (págs. 479-480) © Droits Réservés]; La mangeuse d'hommes (págs. 491-493); Maupassant et la physique du malheur (págs. 534-537); Nouveaux problèmes du réalisme (págs. 549-551); La cathédrale des romans (págs. 725-727); Préface à Stendhal. «Quelques promenades dans Rome» / «Les Cenci» (págs. 758-763); Tables Rondes (págs. 802-804); Voies nouvelles de la critique littéraire en France (págs. 816-818); Témoignage sur Robbe-Grillet (págs. 934-935); Les deux sociologies du roman (págs. 1147-1149).

Volumen 2: © Éditions du Seuil, 1994

Alain Girard: «Le journal intime» (págs. 56-59); Les vies parallèles (págs. 60-62); Edoardo Sanguineti (págs. 410-411); Préface au tome VIII de l'«Encyclopédie Bordas» (págs. 981-984); Préface à Jacques Prévert (pág. 1454).

Volumen 3: © Éditions du Seuil, 1995

[«On va la littérature?» (págs. 57-69), coeditado por Presses Universitaires de Grenoble et Radio France © 1974 PUG y Radio France]; Arguments et prospectus (págs. 389-390); Préface à «La bête humaine» d'Emile Zola (págs. 417-419); Préface au tome IX de l'«Encyclopédie Bordas» (págs. 420-421); Préface-entretien à «Littérature occidentale» (págs. 424-429); Roland Barthes: ses différentes lectures (pág. 438); D'eux à nous (págs. 822-823); «Ça prend» (págs. 993-994); [«Sollers écrivain» (págs. 927-965) 1979 Éditions du Seuil].

Esta obra es galardón del P.A.P. GARCÍA LORCA, Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores.

1.ª edición, julio de 2002

1.ª edición en esta presentación, marzo de 2022

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© de la traducción, Enrique Folch González, 2002

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2002, 2022
Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona, España
www.paidos.com
www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-493-3917-2

Depósito legal: B. 1.720-2022

Fotocomposición: Pleca Digital
Impresión y encuadernación en Limpergraf

El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible

Impreso en España - *Printed in Spain*

SUMARIO

1942.	Notas sobre André Gide y su <i>Diario</i>	7
1944.	Gustar de los Clásicos	23
	Reflexión sobre el estilo de <i>El extranjero</i>	35
1950.	Una prolongación de la literatura del absurdo	41
1952.	Jean Cayrol y sus novelas	43
1953.	<i>Las palabras son también moradas</i>	69
1954.	<i>El extranjero</i> , novela solar	73
	Pre-novelas	79
	Jean Cayrol, <i>L'espace d'une nuit</i>	83
1955.	<i>La peste</i> . ¿Anales de una epidemia o novela de la soledad?	87
	Carta de Albert Camus a Roland Barthes sobre <i>La peste</i>	93
	Pequeña sociología de la novela francesa contemporánea	97
	Tesoro abierto, tesoro encontrado	107
	Respuesta de Roland Barthes a Albert Camus (con una carta de Albert Camus)	113
	La gran seductora	115
1956.	Maupassant y la física de la desgracia	121
	Nuevos problemas del realismo	127
1957.	La catedral de las novelas	131
	Prefacio a Stendhal, <i>Paseos por Roma / Los Cenci</i>	135
1959.	Mesas redondas	143

Nuevos caminos de la crítica literaria en Francia	147
1961. Testimonio sobre Robbe-Grillet	151
1963. Las dos sociologías de la novela	153
1966. Alain Girard, <i>Le journal intime</i>	157
Las vidas paralelas.	163
1967. Edoardo Sanguineti.	167
1970. Prefacio a <i>Encyclopédie Bordas</i> , tomo VIII.	169
1972. Prefacio a Prévert, <i>Fatras</i>	175
1974. ¿Adónde/o va la literatura?	177
1976. Argumento y prospecto	199
Prefacio a Zola, <i>La bestia humana</i>	203
Prefacio a <i>Encyclopédie Bordas</i> , tomo IX.	207
Prefacio-conversación a <i>Littérature occidentale</i> . .	211
Roland Barthes: sus diferentes lecturas.	219
1978. De ellos a nosotros	221
1979. Sollers, escritor	225
«Las cosas cuajan»	279
Fuentes bibliográficas	283

NOTAS SOBRE ANDRÉ GIDE Y SU *DIARIO*

EXISTENCES

1942

Bloqueado por el temor de encerrar a Gide en un sistema que estaba seguro de que no me satisfaría nunca, intentaba enlazar estas notas en vano. Una vez hecha la reflexión, vale más entregarlas tal cual y no tratar de enmascarar su discontinuidad. La incoherencia me parece preferible al orden que deforma.

El *Diario*

Dudo que el *Diario* tenga un gran interés si la lectura de la obra no ha despertado previamente una curiosidad por el hombre.

En el *Diario* de Gide, el lector encontrará su ética — la génesis y la vida de sus libros—, sus lecturas — los fundamentos de una crítica de su obra—, silencios — signos exquisitos de agudeza o de bondad— y pequeñas confesiones que hacen de él el hombre por excelencia, como lo fue Montaigne.

Muchas declaraciones del *Diario* irritarán sin duda a los que tienen alguna manía (secreta o no) contra Gide. Esas mismas declaraciones seducirán a los que tienen algún motivo (secreto o no) para creerse semejantes a Gide. Eso es lo que le ocurre a toda personalidad que se *compromete*.

Los hombres de educación protestante se complacen en el diario y en la autobiografía; además de que la naturaleza moral del hombre les obsesiona y, a sus ojos, les excusa de ponerse en evidencia, encuentran en la confesión pública una especie de equivalencia de la confesión sacramental. También lo hacen por la necesidad de rebajar grandemente un orgullo que han reconocido como el pecado capital; y, finalmente, porque siempre creen que pueden corregirse. Rousseau, Amiel y Gide nos han dado tres grandes obras confidentes; la mayoría de las novelas inglesas son autobiografías (piénsese en el movimiento oxfordiano y en su sistema de confesiones públicas). Sin embargo, el *Diario* de Gide contiene un matiz propio; está más a menudo escrito como un diálogo que como un monólogo. No es tanto una confesión como el relato de un alma que se busca, que se responde, que conversa consigo misma (al modo de los *Soliloquios* de san Agustín). Diría de buen grado que en el *Diario* de Gide hay un elemento místico.

El *Diario* no es una obra explicativa, o, por así decirlo, exterior; no es una crónica (aunque, en su trama, la actualidad se trasluzca a menudo). No es ni Jules Renard, ni Saint-Simon, y los que busquen en él juicios importantes sobre la obra de tal o tal otro contemporáneo (Valéry o Claudel, de los que Gide habla con frecuencia) tendrán sin duda una desilusión. Es una obra *egoísta*, incluso y sobre todo cuando habla precisamente de los otros. Aunque el trazo de Gide sea siempre de una gran acuidad, solo tiene valor por su fuerza de reflexión, de retorno al mismo Gide.

«Lo que debe figurar aquí es precisamente lo demasiado menudo para haber sido retenido por la criba de cualquier obra. He de escribir, y sin pretensión ninguna, el detalle» (*Journal*, 1929, pág. 933). Por lo tanto, no hay que pensar que el *Diario* se opone a la obra, ni que no es él mismo una obra de arte. Contiene frases a medio camino entre la confesión y la creación; solamente requieren ser insertadas en una novela y ya son menos sinceras (o mejor:

su sinceridad cuenta menos que otra cosa, menos que el placer que produce leerlas). Diría de buen grado lo siguiente: no es el *Journal d'Édouard* el que se parece al *Diario* de Gide; al contrario, muchas de las declaraciones del *Diario* ya poseen la autonomía del *Journal d'Édouard*. Ya no son del todo Gide; empiezan a estar fuera de él, en ruta hacia alguna obra incierta que les apetece ocupar y a la que llaman.

Nietzsche escribe: «Lejos de ser superficial, un gran francés no deja de tener su superficie, una envoltura natural que cubre su fondo y su profundidad...» (*Aurora*, 192).

La obra de Gide constituye su profundidad; pongamos que su *Diario* es su superficie; se dibuja y yuxtapone sus extremos; lecturas, reflexiones y relatos muestran hasta qué punto son lejanos esos extremos, hasta qué punto es vasta la superficie de Gide.

Das Schaudern

Goethe citado por Gide (pág. 207): «El temblor (*das Schaudern*) es lo mejor del hombre».

El «das Schaudern» de Goethe se parece bastante al «hombre maravillosamente inconstante» de Montaigne. No sé si hemos otorgado la importancia adecuada al lado goethiano de Gide. Lo mismo se puede decir de sus afinidades con Montaigne (las predilecciones de Gide no indican una influencia, sino una identidad); Gide nunca escribe sin motivo una obra crítica. Su prefacio a unos «fragmentos escogidos» de Montaigne, la elección misma de los textos, nos informa tanto de Gide como de Montaigne.

Los diálogos. Nada más propio de la literatura francesa, nada más valioso que esos dúos que se entablan, de siglo a siglo, entre escritores de la misma clase: Pascal y Montaigne, Rousseau y Molière, Hugo y Voltaire, Valéry y Descartes, Montaigne y Gide. Nada demuestra mejor la perennidad de esa literatura, y también,

precisamente, su temblor, su inconstancia, aquello por lo que se escapa de la esclerosis de los sistemas, aquello por lo que su pasado más lejano se renueva al contactar con una inteligencia presente. Si los grandes clásicos son eternos, es porque aún se modifican. El río es más duradero que el mármol.

Gide da ganas de leer los clásicos. Cada vez que los cita, son de una belleza sorprendente, muy vivos, muy próximos, muy modernos. Bossuet, Fénelon y Montesquieu nunca son tan bellos como cuando Gide los cita. Nos consideramos entonces criminales por conocerlos tan mal.

Un crítico de Gide no debería pretender dar de él un retrato positivo o negativo, como suelen hacer los biógrafos; su papel debería ser el de invitar a no juzgarlo mal por ignorancia, o peor, por preterición, voluntaria o no, de algunas de sus obras o de sus palabras. Con Gide, hay que ser «infinitamente respetuoso de su personalidad», como él mismo lo fue de la de los otros. Precisamente, muy a menudo, el *Diario* está escrito para corregir la idea que nos hayamos podido hacer de Gide a través de citas, de informes, de palabras inexactas. Es una perpetua puesta a punto de él mismo; como un operador escrupuloso, acomoda sin cesar la imagen a la visión perezosa o malintencionada del público. «Quieren hacer de mí un ser horrorosamente inquieto. No tengo otra inquietud que la de ver que mi pensamiento se interpreta mal» (*Journal*, 1927, pág. 864).

Quisiera que los que le reprochan a Gide sus contradicciones (su negativa a elegir como todo el mundo) se acordaran de esta página de Hegel: «Para el sentido común, la oposición de lo verdadero y lo falso es una cosa fija; espera que aprobemos o bien rechacemos en bloque un sistema existente. No concibe la diferencia de los sistemas filosóficos como el desarrollo progresivo de

la verdad; para él, diversidad quiere decir únicamente contradicción... El entendimiento que capta la contradicción no sabe liberarla y conservarla en su unilateralidad, ni reconocer, en la forma de lo que parece oponerse y contradecirse, momentos mutuamente necesarios».

Por lo tanto, Gide es un ser simultáneo. Poco más o menos, fue dado por la Naturaleza, desde un principio, completo. Luego, solamente se ha tomado el tiempo de exponer sucesivamente los diferentes aspectos de sí mismo, pero hay que recordar siempre que esos aspectos son en realidad contemporáneos unos de otros, como lo son, por otra parte, sus obras: «Les resulta incómodo admitir que esos diferentes libros han cohabitado y cohabitan todavía en mi mente. Solamente se siguen en el papel y por la gran imposibilidad de dejarse escribir conjuntamente. Sea cual sea el libro que escribo, nunca me entrego a él por completo, y el tema que me reclama más insistentemente, justo después, se desarrolla sin embargo en la otra punta de mí mismo» (*Journal*, 1909, pág. 275). De ahí: fidelidad y contradicciones.

Fidelidad. Todo Gide está en André Walter, y André Walter está todavía en el *Diario* de 1939. De ello se sigue que Gide no tiene edad: es siempre joven, es siempre maduro, es siempre prudente, es siempre ferviente. La última parte de su vida apenas ha cobrado, por el hecho de su vejez, un color más grave, más griego, al modo de los Trágicos. Pero algunas tendencias de él mismo —o algunos aspectos— ha podido encarnarlos tanto en jóvenes como en ancianos (los personajes de Gide nunca son objetivos sin ser puramente él mismo), tanto en La Pérouse como en Lafcadio. Gide es un corazón, un alma fiel. Es incluso curioso hasta qué punto su enorme lectura ha modificado poco su fisionomía. Sus descubrimientos nunca han sido negaciones. Cuando leyó a Nietzsche, a Dostoyevski, a Whitman, a Blake o a Browning (salvo a Goethe, cuya influencia declara), fueron otros tantos reconocimientos de sí mismo, y, por lo tanto, otras tantas razones para continuarse. La situación de Gide en la encrucijada de grandes corrientes contradictorias no tiene nada de fácil. Su perseverancia es pues admirable; es incluso su razón de ser, lo que le hace gran-

de. ¿Cuántos no hubieran abrazado una conversión? Esta fidelidad a la verdad de su vida es heroica: «¡Cuánto más fácil es trabajar según una estética y una moral dadas! Los escritores que se someten a una religión reconocida avanzan *sobre seguro*. Mi deber es inventarlo todo. A veces, es un inmenso titubeo hacia una casi imperceptible luz. Y a veces me digo “¿para qué?”» (*Journal*, 1930, pág. 1000).

Contradicciones. ¿En qué dirección ha podido pues moverse esa naturaleza fiel, de la que no obstante cada obra deja una impresión de tornasol y de movilidad, hasta el punto de que se la ha podido acusar de esconderse por inconstancia? En este aspecto, hay que disipar el prejuicio de la rigidez: algunas mentes llegan a parecer constantes a fuerza de ser siempre de una sola pieza; escamotean sus virajes (por más consecuentes que sean) y no presentan de su nueva opinión más que su cara endurecida, la cual solidifican con gran cantidad de violencias. La actitud de Gide ante esas mentes es más humilde y más comedida. Con una conciencia que la moral ordinaria ha tomado la singular costumbre de llamar enfermiza, se explaya, se desahoga, se retracta delicadamente, o bien se reafirma con valentía, pero no engaña al lector acerca de ninguno de esos cambios; Gide lo coloca todo en el movimiento de su pensamiento, y no en su brutal profesión. Veo varias razones de esa actitud: primero, las flexiones de un alma son la señal de su autenticidad (todo el esfuerzo de Gide es hacer que él mismo y el otro resulten «auténticos»); segundo, el placer estético que encuentra en tornasolar lentamente los ínfimos cambios de su naturaleza (el movimiento es para Gide lo mejor del hombre), igual que un mago que se entrega a la más bella de sus operaciones; tercero, la profusión de sus escrúpulos en la búsqueda de la verdad, que persigue a través de los matices más finos (la verdad nunca es brutal); cuarto, finalmente, la importancia moral que da a los estados conflictivos, tal vez porque son una garantía de humildad.

En Japón, donde el conflicto entre catolicismo y protestantismo, entre helenismo y cristianismo, no tiene mucho sentido, Gide

es no obstante muy leído. ¿Qué gusta de él? La imagen de una conciencia que busca honestamente la verdad.

El único punto en que se puede hablar de una evolución de Gide es este: en un determinado momento, la cuestión social empezó a importarle más que la cuestión moral. En 1901, escribía: «¿Cuestión social? Sin duda. Pero la cuestión moral es antecedente. El hombre es más interesante que los hombres; es a él y no a ellos a quien Dios hizo a su imagen. Cada cual es más valioso que todos» (*Journal*, pág. 93). Más tarde, en 1934, cuando los trastornos del mundo lo alejan de la obra de arte: «Ya casi no queda nada en mí que no se compadezca. Miren donde miren mis ojos, solamente veo desamparo a mi alrededor. El que hoy sigue siendo contemplativo da muestras de una filosofía inhumana o de una ceguera monstruosa» (*Journal*, pág. 1211). Pero ¿se produce con ello una verdadera evolución? Como máximo, se da en él un recrudecimiento del fermento evangélico, al que se abandona más libremente, sin los impedimentos de la juventud; y también el peso de una actualidad que siempre sintió humanamente.

Algunos eligen una vía y la conservan; otros cambian, cada vez con la misma convicción. Gide, por su parte, se mantuvo en una encrucijada, constantemente, fielmente, en la encrucijada más importante, en la más trillada, en la más cruzada que exista, por la que pasan los dos mayores caminos de Occidente, el griego y el cristiano; prefirió esta situación *total*, donde podía recibir las dos luces y los dos alientos. En esta situación heroica, protegido por nada, pero también encerrado por nada, se prestó a todos los ataques, se ofreció a todos los amores. Para ser duradero en una situación tan peligrosa, este hombre necesitaba cierta dureza, de la que están hechas las obras de arte.

Muchos no saben qué han de reprochar más a Gide, su paganismismo o su protestantismo. Son como el asno de Buridán, entre el agua y el cardo; ahora bien, gracias a su indecisión, el cardo sigue creciendo y el agua corriendo.

El cristianismo de Gide está demasiado ligado a su destino privado (digamos, para ser más claros, conyugal) para que podamos hablar de él sin decir grandes tonterías (véase *Journal*, págs. 747 y 753).

Con todo, no podemos ocultar esto: «El que quiera salvar su vida la perderá». Esta palabra de Cristo está en el fondo de todas las obras de Gide. Su obra se puede considerar como una determinada mitología del orgullo. El orgullo es para él el hecho moral capital. Todo crítico debería insistir en ello, mostrar el lugar a este respecto del *Dostoyevski* que se aproxima estrechamente a *Numquid et tu?* y al díptico de *El inmoralista* y *La puerta estrecha*. Es inútil pretender conocer siquiera un poco a Gide si no se concibe muy claramente la importancia de esta palabra evangélica.

En los últimos cien años, tres hombres han sentido por la persona de Cristo la atracción más viva, más íntima, ¿puedo decir más fraternal?; entiéndase, fuera de un conocimiento dogmático o místico: Nietzsche (como hermano enemigo), Gide y, en Rusia, el escritor Rozanov.

«Frente a ese asiatismo —escribe Gide (se trata de Renan, Barrés, Loti, Lemaitre)—, ¡cuán dorio me siento!» (*Journal*, 1932, pág. 1134). El helenismo de Gide alcanza su plenitud en la vejez. Del tiempo de *Los alimentos terrenales*, guardaba algo de helenístico: Pierre Louÿs no estaba lejos. Pero he aquí que ahora se ha vuelto realmente griego, es decir, trágico. En los últimos años del

Diario, hay páginas admirables, a las que sabiduría y sufrimiento dan un sonido extraordinario de pureza y de proximidad. Ahora bien, lo difícil —lo que lograron los griegos del siglo v— es ser sabio sin ser forzosamente razonable, es ser feliz sin renunciar forzosamente al sufrimiento. En la última sabiduría de Gide, ninguna certeza, siempre este temblor (*das Schaudern*); es una sabiduría que no niega ni sofoca el sufrimiento; no inhibe los demonios, y desde su párpado, que la edad ha vuelto pesado, no mira a Dios con una serenidad insultante. En las últimas páginas del *Diario*, creo ver a Edipo, pero a Edipo en Colona, y ya no a Edipo rey.

La obra de arte

Lo que escribo conviene juzgarlo desde el punto de vista del arte, un punto de vista en el que el crítico no se coloca nunca, o casi nunca... Por lo demás, es el único punto de vista que no excluye a ningún otro (*Journal*, 1918, pág. 658).

«Al principio, me consideraba un simple artista, y casi no tenía otra preocupación que la de la buena calidad de mi trabajo. Su significación profunda, hablando con propiedad, se me escapaba» (*Journal*, 1931, pág. 1027). Solamente ante las reacciones ajenas tuvo Gide conciencia de esa significación profunda de su obra; y la sistematizó en sus obras críticas. Libros como *Los alimentos terrenales* no serían tan bellos, tan duraderos, si los hubiese cargado conscientemente con una intención cualquiera, anterior a la obra y de la que la obra no fuese más que un marco cómodo. Son libros propiamente poéticos, en los que el autor no es, como el *vates* latín, más que un intérprete; su mensaje le supera, y al principio tal vez no lo comprende bien; viene de algo más fuerte que él, de lo que lo habita, de un dios. Una vez creada, su obra casi le sorprende; esta última ya no es lo bastante él para que no pueda enamorarse de ella, como Pigmalión de la estatua.

El pretexto legítimo. No hay que confundirse al respecto de los trabajos críticos de Gide; es en ellos donde encierra lo más profundo de él mismo. Son sus libros sistemáticos, admitiendo que Gide tenga un sistema; en cuanto a los otros, son demasiado obras de arte, son demasiado gratuitos. Sólo indirectamente, iluminados por esas obras críticas, pero por así decirlo a su pesar, *Los alimentos terrenales* o *Oedipe* alcanzan el rango de evangelios y su mensaje la condición de ética nueva. La obra de Gide es un tejido del que no se nos puede escapar ningún punto. Pienso que es del todo vano recortarla en placas cronológicas o metódicas. Casi necesitaría ser leída, como algunas Biblias, con un cuadro sinóptico de referencias, o como esas páginas de la *Encyclopédie* en las que las notas marginales daban al texto su valor explosivo. Gide es a menudo su propio escoliasta. Esto era necesario para que la obra de arte conservara su gratuidad, su libertad. La obra de arte de Gide es voluntariamente huidiza; se escapa —gracias a Dios— de toda influencia de los partidos o de los dogmas, aunque sean revolucionarios. Si fuese de otro modo, no sería obra de arte. Pero inferir de ello que el pensamiento de Gide es huidizo es un error. En sus obras críticas, en su *Diario*, Gide se deja aprehender y definir muy bien. Cuando se conoce a este Gide, de su obra poética se desprenden nuevas resonancias, una visión valientemente sistemática del hombre.

«En esta *Tentative amoureuse* he querido señalar la influencia del libro sobre el que lo escribe, incluso durante su escritura. Pues al salir de nosotros, nos cambia, modifica la marcha de nuestra vida... Nuestros actos tienen una retroacción sobre nosotros» (*Journal*, 1893, pág. 40). Me gusta aproximar estas palabras a las de Michelet: «La Historia, en el progreso del tiempo, hace al historiador mucho más de lo que él la hace a ella. Mi libro me creó. Yo fui su obra» (Prefacio de 1869). Si admitimos que la obra es una expresión de la voluntad de Gide (vida de Lafcadio, de Michel, de Édouard), el *Diario* es realmente lo inverso de la obra, su complemento opuesto. La obra: Gide tal como debería (querría) ser. El

Diario: Gide tal como es, o más exactamente, tal como lo han hecho Édouard, Michel y Lafcadio (varias citas muy bellas a este respecto en el *Journal*, págs. 29, 730 y 781).

Porque en un determinado momento tuvo el deseo de ser alguien, Gide llamó a Ménalque, a Lafcadio, a Michel o a Édouard, y escribió *Los alimentos terrenales*, *Los sótanos del Vaticano*, *El inmoralista* y *Los monederos falsos*. «Pienso que el deseo de pintar personajes que hemos conocido es bastante frecuente. Pero la creación de personajes nuevos solo se convierte en una necesidad natural para aquellos a quienes atormenta una imperiosa complejidad que el propio gesto no agota» (*Journal*, 1924, pág. 781).

Relatos y novelas. La estética de Gide contiene dos corrientes que agotan: una, la importancia que da a la naturaleza moral del hombre, y otra, el placer orgánico que le produce imaginarse en otras pieles distintas de la suya.

Relatos (*André Walter*, *La sinfonía pastoral*, *El inmoralista*, *La puerta estrecha*). Puesta en ficción — apenas — de un caso, de un tema, de un sufrimiento. Si no es el arte extremo, es casi su apólogo, pero un apólogo que no se relacionaría con ninguna teoría. En resumen, todos estos relatos son casi mitos. Hay una mitología gideana (mitología prometeica y no olímpica), en la que cada personaje no teme reproducir un poco al otro, y que, como toda mitología, tiende un poco a la alegoría, al símbolo o, como mínimo, puede ser interpretada como tal. Cada héroe compromete al lector, sugiere el ejemplo o la iconoclastia. La mitología, como estos relatos de Gide, no demuestra nada: es una obra de arte por la que circula mucha fe; es una bella ficción en la que uno está de acuerdo en creer porque explica la vida, y que es, al mismo tiempo, un poco más fuerte que la vida, un poco más grande (da la imagen de un ideal; toda mitología es un sueño). Y estos relatos de Gide, como todo mito, son una equivalencia entre una realidad abstracta y una ficción concreta. Todos estos libros son libros cristianos.

Novelas (Los sótanos del Vaticano, Los monederos falsos). Lo propio de estas novelas es su completa gratuidad; son juegos. (El juego, en relación con el deber, es lo que se hace «por nada».) No demuestran nada y, además, solamente son psicológicas en la medida en que presentan un embrollo y una incoherencia muy propios de la vida. Nacieron del placer superior de imaginar historias en las que uno mismo se introduce con los aspectos más numerosos y más mordaces posibles (todo lo que uno no puede ser). Es un instinto de fabulación semejante al de los niños el que da tanta ligereza y tanta espumosa irreverencia a *Los sótanos del Vaticano*, y tanta inverosímil complejidad a *Los monederos falsos*. Que Gide concibió a sus personajes con un hondo placer, y que lo que encarnó en ellos fue su deseo de ser ellos, me lo demuestran detalles modestos, pero que no engañan: la voluptuosidad de Lafcadio cuando viste cierta ropa nueva, minuciosamente descrita (como un niño detallaría el juguete que se le antoja, con mayor razón si es imaginario); o la actitud de Édouard respecto a Olivier. También a semejanza de los juegos infantiles, la realidad se superpone de repente a lo fantástico: historias vividas se insertan en la novela, sin que Gide se tome la molestia de cambiar los nombres: el episodio del viejo La Pérouse, el robo de Georges (véase *Journal*, pág. 691).

Los monederos falsos. «¿Qué querría yo que fuese esta novela? Una encrucijada, una cita de problemas.» (*Journal*, 1923, pág. 760.) A la crítica le interesaría sin duda considerar este libro como una gran novela rusa pensada y escrita por un gran escritor francés. El tono y la agudeza del episodio de los muchachos en *Los hermanos Karamazov* se encuentra de nuevo casi íntegramente en la primera escena de *Los monederos falsos*. Como toda novela de Dostoyevski (salvo quizá *El eterno marido*), *Los monederos falsos* es un nudo de historias diversas, cuyos lazos no aparecen al principio. (Gide reunió estas intrigas independientes en un solo manojo siguiendo el consejo de Roger Martin du Gard.) Como *Los sótanos del Vaticano*, *Los monederos falsos* es una novela diabólica; quiero decir que, al romperse sin cesar la unidad de la acción en beneficio de perspectivas imprevisibles y a menudo no explotadas, encontramos en ella una fantasía infernal. Razonamiento *a contra-*

rio: los relatos de Gide son obras evangélicas; en ellos, tono e intriga tienen la simplicidad de los ángeles.

Onomástica de los personajes de Gide. Distinguir los héroes que tienen nombre de pila de los personajes que tienen apellido. Los patronímicos son casi siempre característicos o irónicos (pero ¡con qué fineza los elige!): Baraglioul, Profitendieu, Fleurissoire. Con el apellido, Gide se burla de los vínculos de estos personajes, algo que de ordinario enorgullece, pero que, a los ojos de Gide, les impide ser auténticos. Los nombres de pila, en cambio, son siempre vagos, impersonales: Édouard, Michel, Bernard, Robert. Son ropa holgada, que no descubre nada; la personalidad de estos héroes está en otra parte, más allá de su nombre (*id est*: de su familia, de su sociedad), del que no son responsables. Hallamos también nombres de pila mitológicos o exóticos (elegidos asimismo sencillamente porque son bellos): Ménalque, Lafcadio, cuya excentricidad histórica o geográfica desclasifica o descentra al héroe, previene de que no lo encontraremos en nuestro tiempo o en nuestro lugar, y justifica — tal vez irónicamente — la extrañeza de su moral o de sus actos. Parecen decir: «Pueden estar tranquilos, no encontrarán a ningún Ménalque ni a ningún Lafcadio entre nosotros; pero quizá es una lástima».

Novelas de Gide. Adviértase que Gide pasa por alto el aspecto habitual de la novela (observaciones, atmósfera, psicología). Todo ello lo considera adquirido. Escribe la novela más allá, a partir de la trama ordinaria; confía en la calidad del lector.

Nuestra época, en algunos de sus más grandes escritores (en verdad, desde Edgar Poe), se podría definir por el hecho de que, en ella, el mismo artista desmonta los procedimientos de la creación interesándose por ellos casi tanto como por su obra. Y es que se acaba de comprender que el arte es un juego, una técnica (esto, desde el día en que los franceses inventaron la fórmula del Arte por el Arte. Véase Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, aforismo 254). No creo interpretar mal a Valéry cuando digo que se hizo poeta para poder dar exacta cuenta de los procedimientos de la

poética. De ahí el sorprendente *Journal d'Édouard* y también muchos pasajes del *Diario*.

Ciencias naturales. El *Diario* inducirá al futuro crítico a considerar largamente la afición de Gide a las ciencias naturales. «Me equivoqué de vocación; naturalista es lo que hubiese querido, debido ser.» (*Journal*, 1938, pág. 1305.) Esta afición le permitió arrojar una larga y atenta mirada sobre el mundo formal. Todo poeta, si avanza un poco a fondo, debe aproximarse al naturalista. Las ciencias naturales le proporcionaron a Gide numerosas comparaciones, incluso partes enteras de demostraciones (en *Corydon*, en sus ataques contra los libros científicos de Maeterlinck). Y es que nada plantea mejor que ellas el problema ontológico. Muchas grandes mentes se sirven de la ciencia para hacer explícito este problema, primero para sí mismas, y luego para sus lectores. La atención prestada por Valéry a la epistemología, por Gide a las ciencias naturales, habrá de dar que pensar.

Lugares comunes. En Gide encontramos a veces la sombra de un lugar común, pero vestida con ese estilo siempre admirable, que tal vez en aquel momento le arrastró un poco, le hizo ilusión. Sin embargo, ese pensamiento neutro, no estoy seguro de que no lo deseara, para que sobresaliera mejor la gracia de su expresión, o también por humildad, o, más exactamente, por esa conciencia que le hace explicar largamente (en el *Diario*) menudos problemas de traducción. Con este hombre nunca se sabe; se puso en condiciones de superarnos en la apreciación de sus debilidades, de suerte que difícilmente pudiésemos imputárselas. No estamos seguros de que no las revele voluntariamente, pero lo hace sin el menor aviso, sin prevenir si es consciente de ellas o no.

Coquetería de lo uniforme. Consiste en que encierra más dificultad brillar allí donde todo el mundo dispone de armas iguales

y ordinarias; la victoria solo puede tener más valor. En Gide también existe cierta coquetería del lugar común, de lo uniforme. Con la misma idea y las mismas palabras que todo el mundo, consigue decir algo válido. Es la regla clásica: tener la valentía de decir claramente lo que es evidente, de suerte que un autor clásico nunca seduce a la primera lectura; seduce más bien por lo que no ha dicho, pero que seremos conducidos muy naturalmente a descubrir, de tan bien dibujadas como están las líneas esenciales. Pero las líneas accesorias también son suprimidas. Es lo propio del arte (véase a este respecto ciertos dibujos significativos de Picasso). Montesquieu decía: «No escribimos bien si no saltamos las ideas intermediarias»; y Gide añade: «No hay obra de arte sin atajos». Esto va acompañado de una primera oscuridad, o de una simplicidad demasiado grande, que hace decir a las gentes mediocres «que no comprenden». En este sentido, los Clásicos son los grandes maestros de lo oscuro, incluso de lo equívoco, es decir, de la preterición de lo superfluo (esa superfluidad a la que tanta afición tiene la mente vulgar), o si se prefiere, de la sombra propicia para las meditaciones y los descubrimientos individuales. Obligar a pensar por sí mismo, he aquí una definición posible de la cultura clásica; por consiguiente, esta ya no es el monopolio de un siglo, sino de todas las mentes rectas, llámense Racine, Stendhal, Baudelaire o Gide.