

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades
Departamento de Letras

EL IDEARIO DE ANDRE GIDE EN LOS FALSOS MONEDEROS

René Cordón Barreira



Guatemala, C.A.

1996

EL IDEARIO DE ANDRE GIDE EN **LOS FALSOS MONEDEROS**

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades
Departamento de Letras

EL IDEARIO DE ANDRE GIDE EN LOS FALSOS MONEDEROS

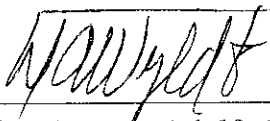
René Cordón Barreira

Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de Licenciado en Letras

Guatemala, C.A.


1996

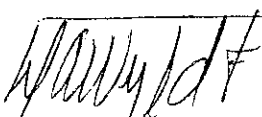
Vo. Bo.

(f) 
Lic. Gustavo Adolfo Wyld F.

Tribunal:

(f) 
Lic. Margarita Carrera

(f) 
Lic. Lizardo Porres V.

(f) 
Lic. Gustavo Adolfo Wyld F.

Fecha de aprobación:

9 de Mayo de 1996

A mi esposa

A mis hijos

A mis nietos

INDICE

I.	INTRODUCCION	1
II.	EL IDEARIO DE ANDRE GIDE EN LOS FALSOS MONEDEROS	3
	A. Gide y el relato autobiográfico	3
	B. Análisis de <u>Los falsos monederos</u>	10
	1. Resumen	10
	2. Personajes	11
	3. Paralelismos y simetrías	13
	C. El YO de Gide	15
	D. La religión en <u>Los falsos monederos</u>	20
	E. El <u>Diario de los falsos monederos</u>	27
	F. La “mise en abyme”	31
	G. La novela de la novela	34
III.	CONCLUSIONES	46
IV.	BIBLIOGRAFIA	48

I. INTRODUCCION

André Gide es un clásico del siglo XX, un escritor que representa un punto de vista crucial para la comprensión de algún aspecto importante de la sensibilidad, el pensamiento o los modos de vida característicos de nuestros días. Cada generación se vuelve hacia un hombre en el que confía la misión de decidir por ella, las novelas que hay que leer, los regímenes políticos que hay que apoyar o condenar y los filósofos en quienes creer. André Gide -uno de estos hombres- es el maestro que encarna el gusto y la verdad de su época. En su abundante obra, Gide profesa el evangelio de la originalidad única, irreductible e irremplazable en cada ser, y del derecho de no adherirse, por la fuerza, a ninguna opinión; es el heraldo solitario de la vanguardia y la marginalidad, perseguido por el escándalo por desafiar a todos los poderes (padres, maestros, religión y Estado), por sacudir a la sociedad encerrada en sus prejuicios y por denunciar, desde el reino hegeliano de la conciencia feliz, hasta la sociedad sin clases de Marx. Gide rechaza los moldes reductores de la realidad y cultiva la multiplicidad presente en todo ser humano. Como todo verdadero creador, aporta una nueva visión; abre un nuevo camino que, hasta que él lo descubre, permanecía virgen e insospechado. La novedad misma de su punto de vista dificulta la comprensión.

En Los falsos monederos, culminación de su obra narrativa, Gide expone el problema de la sinceridad y de la mala fe como moneda corriente en las relaciones humanas. Su preocupación por la autenticidad y la elección que cada quien hace de sí mismo frente a la libertad, se manifiesta en las acciones de sus personajes. El carácter contemporáneo de Los falsos monederos se afirma en el planteamiento de problemas morales, sociales y estéticos, tales como la rebelión de la juventud, la religión, el psicoanálisis, la técnica narrativa y la búsqueda de la identidad.

La finalidad de este trabajo es exponer algunas de las innovaciones técnicas introducidas por Gide en la narrativa y mostrar la vigencia de sus ideas en una sociedad que no cesa de fabricar estereotipos niveladores, pues los tiempos cambian y no cambian: los tenaces tabús de lo que se

puede hacer y de lo que no se puede hacer, de lo que se muestra y de lo que se esconde, están siempre disponibles para provocar la furia de las coaliciones de la intolerancia. La actualidad de Gide está en el fermento de inquietud que sus obras depositan en el lector, para ayudarlo a liberar, del peso de la contingencia, sus más legítimas aspiraciones.

II. EL IDEARIO DE GIDE EN LOS FALSOS MONEDEROS

A. Gide y el relato autobiográfico

El escritor se complace naturalmente en hablar de sí mismo. El tema del YO es una fuente inagotable de confesiones, memorias, autorretratos, diarios y autobiografías con los que el escritor se arranca las máscaras impuestas por la educación, el medio social, la tradición o los hábitos. Es un misterio el origen de esa necesidad de ponerse de manifiesto, de mostrarse a los demás con coquetería o con masoquismo. No basta suponer que el escritor debe testimoniar lo que ha vivido para servir a la historia de su tiempo. Las motivaciones para hablar de sí mismo son numerosas y varían de un autor a otro. Puede ser la sospecha de que el escritor es más importante que el personaje inventado. Puede ser que el autor pretenda simplemente lamentarse, castigarse o justificarse. Puede ser el deseo de darse como ejemplo e instruir al lector. Puede ser el deseo de escapar a la indiferencia. Puede ser todo lo anterior y muchas cosas más. Gide hace de sí mismo un retrato rico, grave y despiadado: la tentación de exhibir sus pecados y sus debilidades, la necesidad de defender lo que fue, lo que pensó y lo que hizo, exigen en él valentía, además de masoquismo. Los relatos autobiográficos de Gide representan un lugar de reconciliación donde efectúa su largo e incesante trabajo de emancipación personal. Si la semilla no muere..., Et nunc manet in te y Así sea son relatos cronológicos en los que pone de manifiesto su YO y su regreso al pasado, para revelar sus experiencias y exponer su evolución. Cada relato está articulado sobre una fase decisiva, una etapa vital hacia su completo desarrollo por medio de la escritura. La autobiografía de Gide muestra a un hombre meticuloso que no quiso olvidar nada y cuyo propósito principal es no dejar pasar una vacilación, ni una duda, ni un fervor.

Gide (1954:349) explora los territorios olvidados de la infancia consignando, una después de otra, las más ínfimas reminiscencias, persiguiendo las más volátiles sensaciones. Precoz y autodidacta, asiste, perplejo, al despertar de su sexualidad:

“Vuelvo a ver también una mesa bastante grande, la del comedor, sin duda, cubierta con un tapete que llegaba hasta el suelo y bajo la cual me deslizaba con el hijo de la portera, un chiquillo de mi edad que iba a veces a buscarme.

-¿Qué tramáis ahí abajo? -gritaba mi niñera.

-Nada. Jugamos.

Y agitábamos ruidosamente algunos juguetes que habíamos llevado para despistar. En realidad nos divertíamos de otro modo: el uno junto al otro, pero no el uno con el otro; sin embargo, practicábamos lo que, según he sabido más tarde, se llamaba ‘malas costumbres’.”

Describe con lucidez la forma en que crecía, ligado a las prohibiciones puritanas, a los silencios y a las transgresiones que lo ahogaban en un íntimo sentimiento de exilio, pues los niños son, a veces, perversos pero siempre inocentes y vulnerables. Sometido a una educación calvinista, que determinaba un verdadero complejo de culpabilidad por la práctica infantil del onanismo, padece muy temprano de una inhibición de la expresión sincera de su YO. Sin indulgencia, describe su aspecto enfermizo y su “debilidad nerviosa” que se manifestaba por accesos de ansiedad, producto de su tendencia al examen de conciencia y a la introspección que su educación protestante favorecía. El niño, inestable y ansioso, se consideraba responsable del mal que lo rodeaba y ese sentimiento de culpa lo angustiaba aun más.

Su familia era rica. Gide nunca tuvo preocupación financiera alguna, salvo la de administrar su considerable fortuna. Su familia era protestante. Más exactamente, era hugonote (alteración del vocablo alemán **Eidgenossen** que significa confederados), sobrenombre que los católicos daban a los protestantes calvinistas en Francia desde el siglo XVI. La señora madre de Gide, austera y razonable, era muy sensible a la autoridad de las normas recibidas y fiel a los estrictos deberes y prohibiciones, en tanto que el padre (que falleció cuando Gide tenía doce años) era bondadoso, discreto y tolerante. Producto de una familia protectora y represiva en cuanto a la conducta de los menores, de espíritu estrecho y rutinario, el niño recibió una educación impregnada de ese legalismo moral en el interior del cual brillaba el concepto de la pureza sexual: las cosas de la carne eran del dominio del pecado por excelencia. Presa de dos

conformismos, el de la riqueza burguesa y el del puritanismo, Gide desarrolla los conflictos manifiestos o latentes, conscientes o inconscientes, que determinarán su vida futura (1954:486):

“Mi educación puritana estimulaba excesivamente un recato natural en el que no veía malicia alguna. Mi falta de curiosidad con respecto al otro sexo era total; si hubiese podido descubrir con un gesto todo el misterio femenino no habría hecho ese gesto; me entregaba al halago de llamar reprobación a mis repugnancias y de tomar mi aversión por virtud; vivía replegado, constreñido y había convertido la resistencia en un ideal.”

Para el adolescente desgarrado que era Gide, su prima Magdalena Rondeau, dos años mayor que él, representaba la gracia, la bondad y la inteligencia. Magdalena irradiaba una paz interior y una armonía fascinantes. Gide se enamora de ella pero el amor creciente no cambia en nada los sentimientos de culpabilidad que lo atormentan. Su espíritu se debate entre la aceptación culpable y pecaminosa de sus exigencias sexuales y el amor místico y desencarnado que siente por su prima. Gide, que desea casarse con Magdalena, le ofrece un amor angélico desprovisto de su fundamento fisiológico y ajeno a la sombra satánica que envuelve a las cosas de la carne (1954:496-497):

“La vida nada significaba para mí sin ella y vuelvo a verla acompañándome a todas partes, como a La Roque en el verano, durante aquellos paseos matinales en que yo la llevaba a través de los bosques. (...) Avanzábamos tomados de la mano, o yo la precedía algunos pasos si el sendero era demasiado estrecho. Marchábamos con paso ligero, mudos para no espantar a ningún dios, ni a los animales, ardillas, conejos, corzos, todo lo que retoza y resopla confiado en la inocencia de la hora y reanima un edén cotidiano antes del despertar del hombre y de la somnolencia del día. ¡Oh puro alumbramiento: ojalá tu recuerdo pudiese vencer a la sombra en la hora de la muerte!”

Con el paso de los años, Gide toma conciencia de su YO, de su sexualidad problemática y de su necesidad de liberación. Se rebela contra la futilidad de los salones literarios, contra la vanidad de los poetas simbolistas y contra los profetas de la mala conciencia; contra la sumisión

a los sistemas rígidos, a los credos forzados y a la autoridad de la tradición. Súbitamente descubre la inagotable novedad de la vida y la disponibilidad del hombre frente al mundo prodigioso de las sensaciones. Siente en su interior esas fuerzas desconocidas que pugnan por manifestarse y que Freud explicaría unos años después, uniéndose a la preocupación de Gide: “Uno debe saber quiénes”. Decide, entonces, viajar a África del Norte, una tierra -para él- “ligera, indefinidamente virgen en su pureza árida y su lejanía inaccesible”. En compañía de su amigo Paul Laurens, se establece en Biskra (Tunisia), donde vive peripecias trascendentales para desembarazarse de los dogmatismos que lo aherrojaban. El puritano cohibido se transforma en un ávido hedonista dispuesto a no temer a lo que se llama pecado. Su empresa de liberación empieza por el encuentro con un adolescente árabe de catorce años que, para mostrarle cómo involucrarse en un haik (1), tuvo que desnudarse ante él. Poco después se deja llevar a las dunas por este mismo adolescente que se le ofrece en la arena, después de un breve suspenso (1954:561):

“La ropa cayó, arrojó a lo lejos su chaqueta y se irguió desnudo como un dios. Durante un instante tendió hacia el cielo sus brazos delgados, y luego, riendo, se dejó caer contra mí. Su cuerpo estaba, quizá, ardiente pero pareció a mis manos tan refrescante como la sombra. ¡Qué bella estaba la arena! En el adorable esplendor del anochecer ¡con qué rayos se vistió mi alegría!”

Esta primera experiencia homosexual, sin embargo, no fue para Gide una opción sexual definitiva. Aunque el incidente fue crucial, no podía ser más que el descubrimiento circunstancial y exaltante de un placer agudo y desconocido cuyas consecuencias se harían sentir poco después. La siguiente experiencia es la visita de la joven Meriem-ben-Atala, miembro de la tribu de las Ouled-Naíl, cortesanas casi rituales, que venden su cuerpo para constituirse una dote (1954:564 y 566):

“Una antigua tradición quiere que la tribu de los Ouled-Naíl exporte, apenas núbiles, a sus doncellas, las que algunos años después regresan a la región con la dote que les permite comprar esposo. Este no considera deshonroso lo que llenaría de vergüenza a un marido en nuestro país.”

(1) Larga pieza de tela cuadrangular que se usa como manto sobre las otras vestiduras.

“La envolvía un doble jeque que dejó caer ante la puerta. No me acuerdo de su vestido, que se quitó en seguida, pero conservó los brazaletes de sus puños y tobillos. (...) Meriem tenía la piel ambarina, la carne firme, las formas llenas pero casi infantiles todavía, pues apenas contaba un poco más de dieciséis años. No la puedo comparar sino con alguna bacante, la del vaso de Gaeta, a causa también de sus brazaletes que tintineaban como crótalos y que ella agitaba sin cesar.”

Gide, siempre inquieto por su pertinaz angelismo y la instintiva reprobación puritana, busca encauzar su actividad sexual y ejecuta resueltamente su tentativa de ajustarse a la norma. Incluso, se felicita por la satisfacción obtenida (1954:567):

“Después de esa noche sentí una calma, un bienestar extraordinarios; y no hablo solamente del descanso que puede seguir a la voluptuosidad; es cierto que Meriem me había hecho de una vez más bien que todos los revulsivos del médico.”

Pero su doctrina de la separación del corazón y los sentidos, del amor y el placer se había enraizado, con el tiempo, en su espíritu. El problema había nutrido largamente su meditación para convencerlo de que no era como los demás. El encuentro fortuito con Oscar Wilde, en un hotel de Blida (Argelia), le da la fuerza para afirmarse en lo que consideraba “su particular naturaleza” y el coraje para defender su actitud y sus gustos, repudiando los valores más sólidos y sagrados de la moral calvinista. Gide se afirma pederasta en el sentido etimológico de la palabra, caro a Platón, estableciendo siempre la diferencia entre su homosexualidad y la de Wilde que, como la de Proust, le parecía repugnante.

De vuelta en París, Gide se esfuerza en vencer la oposición familiar a su matrimonio con Magdalena, a quien cree guardar una fidelidad intacta de acuerdo con su doctrina amorosa. Madame Gide, sintiendo su muerte próxima, ve en el matrimonio el único medio de poner a André Gide bajo una influencia benéfica, análoga a la suya. Todo lo que había sido objeción mayor para oponerse al casamiento se transforma, de pronto, en argumento favorable (1954:613):

“Una fatalidad me guiaba y quizá también la secreta necesidad de desafiar a mi naturaleza, pues ¿no era la virtud misma lo que amaba en Emanuela (Magdalena)? (...) Creí que me podía entregar a ella todo entero y lo hice sin reserva alguna. Poco tiempo después nos desposamos.”

El viaje de bodas significó para Gide el descubrimiento de su impotencia y para Magdalena el estallido de la soledad y el abandono. Mientras Gide proseguía con su metamorfosis liberadora, Magdalena se condenaba a ser una crisálida perpetua. La historia de la vida conyugal fue para ambos un prolongado infierno que Magdalena, sacrificada y digna, soportó hasta el día de su muerte. Para exaltar la noble imagen de Magdalena, Gide (1954:1128) confiesa sus faltas en un doloroso impulso que lo presenta como culpable:

“Hoy me sorprendo de la aberración que me movía a creer que cuanto más etéreo era mi amor, más digno resultaba de ella..., conservando la ingenuidad de no preguntarme nunca si un amor totalmente desencarnado la satisfaría. No me inquietaba, pues, en lo más mínimo, que mis deseos carnales se dirigiesen a otros objetos. E incluso llegaba a persuadirme, muy cómodamente, de que más valía así.”

En cierta forma, toda la obra de Gide es autobiográfica. El despertar de la sensualidad está expuesto en Los alimentos terrestres, la religión en La puerta estrecha, la familia y la difícil transición de la infancia a la edad adulta en Si la semilla no muere..., y el drama secreto de su matrimonio en Et nunc manet in te. En Genoveva cuenta su relación con Elisabeth van Rysselberghe (madre de su hija Catherine, a quien Gide reconoció hasta después de la muerte de Magdalena) (1963:134); en Los falsos monederos se reconocen la escuela alsaciana y las alusiones a personajes reales (Marc Allegret y Jean Cocteau). Su estancia en Argelia, su inesperada tuberculosis pulmonar y su lucha por recobrar la salud están consignadas en El Inmoralista, que contiene una descripción de la hemoptisis digna de figurar en el mejor texto de Medicina Interna.

Gide extrae de su propia experiencia los materiales con los que alimenta sus textos de ficción. Sus sublevaciones, sus aversiones, sus amores y sus compromisos están expuestos en sus relatos. Su regreso autobiográfico al pasado se hace por medio de la narración, pero también por cuestionamientos sucesivos y reflexiones rigurosas. En su tumultuoso camino establece hitos importantes de hechos y lugares que lo marcaron. De estos territorios guarda un recuerdo en el que se mezclan el asombro, la nostalgia, la amargura y un sentimiento profundo de frustración.

Cuenta su itinerario en busca de la liberación y su despertar frente a la literatura y la música, fuera de las instituciones oficiales. En toda su obra se encuentra la idea de que el individuo se realiza a sí mismo, preservando su naturaleza profunda y luchando contra todo lo que se le oponga. El esfuerzo de Gide para liberarse de los dogmatismos, de los conformismos y de los prejuicios, es un símbolo de esa necesaria y continua victoria. Gide -un confidente de la dificultad de ser- plantea el problema capital de cómo preservar la singularidad del hombre en la sociedad que, por naturaleza, es protectora y alienante.

B. Análisis de Los Falsos Monederos

1. Resumen

Primera parte: París

Bernardo Profitendieu descubre que es bastardo y abandona la casa familiar. Busca refugio donde su amigo Oliverio Molinier, quien le hace saber que espera la llegada de su tío Eduardo, el novelista. Bernardo asiste, al día siguiente, al encuentro del tío con el sobrino en la estación de San Lázaro y se apodera del equipaje del escritor. Se interesa sólo por el diario de éste, en el cual están consignados los acontecimientos del otoño precedente: la relación sentimental de Eduardo con Laura y el matrimonio de ésta con Félix Douviers. En el diario aparecen otros personajes que participan en diversas historias: los miembros de la familia Vedel, el robo de un libro por Jorge Molinier, el drama familiar del viejo profesor de piano, La Pérouse. Bernardo se enamora de Laura quien está embarazada de Vicente. Eduardo emplea a Bernardo como su secretario. El drama de Laura se complica con la relación de Vicente con Lilian Griffith, amiga de Passavant.

Segunda parte: Saas-Fée

Eduardo, Bernardo y Laura van a Saas-Fée (Suiza) para recoger a Boris, nieto de La Pérouse. El niño padece de una neurosis y es atendido por la Doctora Sophroniska, psicoanalista, con cuya hija, Bronja, Boris tiene un idilio. Eduardo expone su proyecto de novela: Los falsos monederos. Oliverio, desplazado por Bernardo en la secretaría de Eduardo, acepta una función similar con Passavant y parte con él a Córcega.

Tercera parte: París

Al volver a París, Eduardo lleva a Boris a casa de La Pérouse, donde la decepción es recíproca, y decide confiar el niño a la pensión Azais. Ahí se desarrollan diversos dramas: Jorge se entrega al tráfico de falsas monedas de oro, por lo que se inicia una investigación legal dirigida

por Profitendieu; Armando vegeta y se desespera; Bernardo, que ejerce funciones de supervisor, termina su bachillerato y, en el banquete de una asociación de literatos, es seducido por Sara quien se transforma en su amante; La Pérouse fracasa en su intento de suicidarse y es el hazmerreir de la pensión. Oliverio se distancia de Passavant y busca refugio en casa de su tío Eduardo quien, lo salva cuando aquél trata de suicidarse. Passavant reemplaza a Oliverio por Armando. Boris se entera de la muerte de Bronja y, desesperado, colabora en el proyecto demoníaco de Strouvilhou y compañeros: se suicida en clase ante su abuelo. Después de su lucha contra el ángel, Bernardo abandona a Sara y vuelve a la casa paterna, al igual que Jorge que regresa con su madre.

2. Personajes

- 1.- Albéric Profitendieu (Juez de Instrucción),
- 2.- Margarita Profitendieu (esposa de 1),
sus hijos:
- 3.- Carlos (Abogado),
- 4.- Cecilia,
- 5.- Bernardo,
- 6.- Caloub,
su sirviente:
- 7.- Antonio,
viven en la calle de T (Tournon).
- 8.- Oscar Molinier (Presidente de una Corte),
- 9.- Paulina Molinier, medio hermana de Eduardo,
(esposa de 8),
sus hijos:
- 10.- Vicente,

- 11.- Oliverio,
- 12.- Jorge,
viven en la calle Notre-Dame-des-Champs.
- 13.- Azaís (ex pastor protestante, fundador y director
de la Pensión que lleva su nombre),
- 14.- Próspero Vedel (pastor protestante),
- 15.- Melania Vedel (hija de Azaís, esposa de 14),
sus hijos:
- 16.- Raquel,
- 17.- Laura,
- 18.- Alejandro,
- 19.- Armando,
- 20.- Sara,
viven en la calle Vavin.
- 21.- Conde de Passavant,
sus hijos:
- 22.- Vizconde Roberto de Passavant (escritor),
- 23.- Gontran de Passavant,
su sirvienta:
- 24.- Serafina,
Viven en la calle de Babylone.
- 25.- Anatolio de la Pérouse (profesor de piano),
- 26.- Señora de la Pérouse (esposa de 25),
su nieto:
- 27.- Boris,
viven en la calle del Faubourg-Saint-Honoré.

- 28.- Señora Sophroniska (médica y psicoanalista),
su hija:
- 29.- Bronja.
- 30.- Eduardo (novelista), medio hermano de Paulina,
vive en Passy.
- 31.- Lady Lilian Griffith (norteamericana), amiga de
Roberto de Passavant y amante de Vicente.
- 32.- Profesor Félix Douviers, marido de Laura Vedel.
- 33.- Miss Aberdeen, amiga de Sara Vedel.
- 34.- Víctor Strouvilhou, ex pensionario de Azaís, jefe de
los falsos monederos:
- 35.- León Ghéridanisol, primo de Strouvilhou,
- 36.- Felipe Adamanti, pensionario de Azaís, hijo de un
senador de Córcega.
- 37.- Luciano Bercaïl, amigo de Oliverio.
- 38.- Dhurmer (escritor).
- 39.- Juan Cob-Lafleur (anarquista y provocador).
- 40.- Alfredo Jarry (escritor), personaje histórico (1873-1907).
- 41.- Baptistin Kraft.
- 42.- Pedro.
- 44.- El diablo.
- 45.- El ángel.

3. Paralelismos y Simetrías

-Los dos juristas: Profitendieu/Molinier.

-Los dos amigos: Bernardo/Oliverio.

- Las dos hermanas: Laura/Sara (relacionadas con Bernardo),
Raquel/Sara (sumisión/rebelión).
- Los hermanos antitéticos: Armando/Alejandro,
Roberto/Gontran.
- Los dos escritores: Eduardo/Passavant.
- Las dos esposas: Margarita/Paulina.
- Las dos extranjeras, venidas del Oeste y del Este:
Lady Griffith/Señora Sophroniska.
- Los dos abuelos: Azáis/La Pérouse.
- Los dos sirvientes: Antonio/Serafina.

C. El YO de Gide

La historia oficial de Gide no coincide necesariamente con su historia vivida y sentida. Si ésta es, a veces, confusa, se debe a que la memoria de Gide funciona simultáneamente como fiscal y como abogado. En medio de su narcisismo, Gide se pregunta ¿soy yo ese hombre?, convencido de que todos los rostros son otros tantos enigmas. En Si la semilla no muere..., Gide deja un recuerdo desfavorable y sombrío de su infancia. En efecto, Gide fue un niño de salud delicada, víctima de conflictos latentes o declarados. Su natural debilidad lo hundía frecuentemente en estados de inestabilidad y ansiedad. Estas crisis de angustia, que él llamaba **Schaudern** (2) (1963:16),

“... aparecen como la liberación de una emotividad excesiva y desbordante, de una energía nerviosa compensadora de la conciencia difusa de su inferioridad, de su insuficiencia vital.”

Esos accesos de angustia indefinible se acompañan de una impresión de división interior y de un sentimiento infantil de inferioridad, junto a los cuales hace su aparición el sentimiento de una segunda realidad, más verídica y aguda que la del mundo cotidiano. Sobre esta base psicológica, el Gide adolescente presenta ciertos trastornos psíquicos que Jean Delay (1956:218) relaciona directamente con la descripción del Boris adolescente de Los falsos monederos:

“... se trata (...) de una forma de confrontación entre el YO adulto de André Gide y de su YO infantil o, más exactamente, entre uno de sus YO adultos y uno de sus YO infantiles.”

La impresión infantil de inferioridad se confunde, en el Gide adulto, con el sentimiento de irrealidad del YO que valoriza aun más la imaginación. A lo largo de su carrera, este sentimiento de irrealidad influye en la forma y calidad de sus obras. Gide enfatiza (1954:362)

(2) En alemán: escalofrío, estremecimiento, horror.

la importancia de haber descubierto algo distinto e indefinible al lado de lo real y cotidiano: la percepción de una vida diferentemente real, de la cual está casi siempre excluido:

“Existe la realidad y existen los sueños; además hay una segunda realidad.”

Según Delay (1957:221), el *Schaudern* y ese sentimiento de irrealidad, ya sea del mundo o de sí mismo, parecen indicar la ansiedad del individuo que, por los ojos de los demás, aprende a verse diferente de ellos, lo que refuerza su sentimiento de inferioridad. La impresión de irrealidad del mundo exterior se asocia con la aflicción con la que Gide toma conciencia de su propio YO, puesto que éste depende siempre de las relaciones con el mundo que lo rodea (1954:475):

“Todo comenzaba a flotar a mi alrededor, a hacerse inconsistente, a volcarse en lo fantástico, no sólo el lugar, las personas, sus propósitos, sino yo también, mi voz que oía como distante y cuyas sonoridades me asombraban.”

La división íntima, el sentimiento de multiplicidad o de un alter ego, lo conducen a la valoración de la literatura y también a un sentimiento de acción vivida, de auténtica realización íntima (1948:777):

“... y protegiendo en mí, a la vez, lo mejor y lo peor, he vivido descuartizado. Pero ¿cómo explicar que esta cohabitación de extremos en mí no trajera inquietud y sufrimiento sino una intensificación patética del sentimiento de la existencia, de la vida?”

En *Los falsos monederos*, Eduardo, personaje que representa al Gide adulto, duda no sólo de las cosas sino también de su propia realidad y expone, así, antes que Beckett, Ionesco y Robbe-Grillet, el problema del carácter inexistente y, sobre todo, la dependencia de la mediación de los demás (1958:987):

“Vivo sólo por los demás. (...) A veces me parece que no existo y que simplemente imagino que soy.”

Para Eduardo-Gide, quien es, por excelencia, un observador de la realidad, las cosas son verdaderamente reales cuando las experimenta a través de su diario o de su novela (uno y otra son formas de su YO). Al referirse a su diario dice (1958:1057):

“Es el espejo que llevo conmigo. Nada de lo que sucede tiene existencia real mientras no lo vea reflejado en él.”

Gide tiene, a veces, la impresión de que el mundo exterior, que percibe como diferente y separado de él, presenta una segunda realidad más hermosa y verdadera. Gide oscila entre el sentimiento del YO vivido en forma real y el YO irreal relacionado con la capacidad de crear personajes diferentes de él (1992:68):

“Me es más fácil hacer hablar a un personaje que expresarme en mi nombre. (...) Así olvido lo que soy, si alguna vez lo supe. Me transformo en otro. (...) Ya no soy alguien, sino muchos. (...) Lo que habita en mí es el pensamiento y la emoción de los demás.”

Eduardo comparte esta misma división íntima y el sentimiento de la dispersión del YO (1958:987):

“Nunca soy lo que creo ser, cambio sin cesar, de modo que, a menudo, mi YO de la mañana no reconocería al de la noche, si yo no estuviera ahí para presentarlos.”

El YO es también el OTRO y, al mismo tiempo, el no-YO y el OTRO en mí. Con frecuencia, lo que se identifica generalmente como el YO no es más que un YO prestado, socializado, adecuado para la situación, como diría Sartre, pues en el fondo del YO yacen fuerzas oscuras y desconocidas. Eduardo parece haber leído a Freud y a Dostoievski cuando confiesa (1958:987):

“Nada podría ser más diferente de mí que yo (...) y nunca me siento vivir tan intensamente como cuando me escapo de mí para transformarme en otro cualquiera.”

Esta descentralización del YO hace que Eduardo se asombre de poder ser, a la vez, actor y espectador (1958:988):

“Escapo sin cesar y no acabo de comprender, cuando me veo actuar, que el que actúa sea el mismo que ve.”

Según Daniel Moutote (1968:159), el YO de Gide no es un dato estable, y supone que hay un YO espontáneo y completo en oposición a un YO creador, siempre en formación: la conciencia que un hombre -y un artista- tiene de su persona en cada momento de su reflexión, y que revela el poder de la nada en el fondo del individuo:

“... es la coincidencia de una conciencia con su situación total frente a la nada de la que se separa, afirmándose.”

El descubrimiento de una segunda realidad revela a Gide sus diferencias en relación con los demás y, por consiguiente, una aprehensión aumentada de sí mismo. Esta noción coincide con las tesis de Sartre (1943:102) sobre el ego y la capacidad negadora de la conciencia. La segunda realidad revela la nada y la transparencia del sujeto (el para-sí), y la solidez y la opacidad del mundo objetivo (el en-sí) del cual está excluido. El en-sí y el para-sí: de un lado la cosa en su materialidad inerte y su no-significación y del otro la conciencia translúcida y creadora. En Gide hay, pues, una dialéctica entre el sentimiento del YO vivido como real (el para-sí capaz de negar el mundo) y el sentimiento del YO como irreal o nada (el en-sí sólido, independiente y estático). Para Sartre, son siempre los demás quienes nos revelan a nosotros mismos: el para-otro precede ontológicamente al para-sí, como en el caso de los niños que toman conciencia de lo que son a través de los adultos. Mientras que el mundo hacia el cual se dirige nuestra conciencia (y que comprende a los demás) nos parece sólido y estático, la negatividad de la conciencia es percibida por el sujeto como vacía y transparente.

El sentimiento de irrealidad está ligado al impulso creador de Gide y constituye el fondo de su estética. La trayectoria de Gide parece dirigirse hacia un compromiso siempre mayor con el mundo exterior y, al mismo tiempo, hacia un sentimiento justificado de su propia importancia

como contrapeso a sus temores infantiles de inferioridad. Su estética se basa en la superioridad privilegiada de la creación artística, en la que la moral es una dependencia de la estética y la totalidad de las obras es la objetivación del artista.

Gide configura, poco a poco, una imagen de sí mismo, teniendo cuidado en enredar las pistas y exponiendo continuamente una dialéctica sutil de disimulo y manifestación, de máscara y compromiso. De acuerdo con sus proyectos literarios, se construye constantemente, desplazando su YO complejo y problemático, un YO que, recordando la expresión de Montaigne (1965:408), nunca se inmoviliza:

“Hay tantas diferencias entre nosotros y nosotros mismos como entre nosotros y los demás.”

D. La religión en Los falsos monederos

La evolución del pensamiento religioso de Gide, expuesta en su vasta obra literaria, parece recorrer el largo camino que va de un cristianismo devoto y enfermizo a un ateísmo audaz y sereno. Sin embargo, la lectura de Los falsos monederos obliga a pensar que Gide permaneció religioso toda su vida.

Gide tenía la capacidad de adoptar naturalmente la actitud de sus interlocutores y trataba siempre de ver el mundo desde el punto de vista de los demás. La percepción del público para el que escribía modelaba su pensamiento. Pero esta observación no desvanece la ambigüedad de Gide en cuanto a su posición religiosa. La actitud mencionada es una manifestación de su disponibilidad, que refleja las variaciones de ese público y que determina divergencias inevitables. Así, por ejemplo, para exponer lo que Eduardo hace o pretende hacer en Los falsos monederos, Gide se somete al dictado de la realidad; las hipótesis y actitudes mutuamente contradictorias forman parte de la realidad. La única constante, en esta postura mental, es la disponibilidad. Esta disponibilidad, que determinó la vida de Gide, es una actitud religiosa y una versión más o menos secularizada del “Hágase Tu voluntad y no la mía” (Mateo VI:10-13). Según Gide, la lógica no siempre es el camino de la Verdad. Esta convicción lo hace aparecer inconsecuente, cuando dice (1954: 309):

“La Fe mueve montañas, sí: montañas de absurdidades. No opongo la Fe a la duda sino a la afirmación: lo que no puede ser, no es.”

Para comprender la filosofía religiosa de Gide, es preciso definir lo que se entiende por “religioso”. Aunque el término es complejo y difícil de explicar, puede convenirse en que el teísta o religioso es el hombre que, para comprender el mundo y sus propias experiencias, postula la existencia de una realidad trascendente, posición que se observa, sin variación, en Los falsos monederos.

El rechazo reiterado de Gide a su primera educación protestante, su oposición a todo

conformismo y la insumisión a los dogmatismos y a los prejuicios lo hacen aparecer como un peligroso anarquista. Con la inmensa curiosidad de saberlo y explorarlo todo, más la actitud de no renunciar a nada, Gide parece alejarse del cristianismo y responsabilizarse de una rebelión inaceptable para las jerarquías de su tiempo. Sus comentarios respecto de la experimentación de la liberación y de los límites de la libertad personal, apoyándose en las obras de Nietzsche y Dostoievski, contribuyen también a satanizar su pensamiento. Para justificar la inscripción de la obra de Gide en el Índice de Libros Prohibidos por Santo Oficio, Charles Moeller (1981:225) lo acusa de ateísmo y le reprocha el “fervor apostólico” con que lo divulga. Pero en Los falsos monederos, Gide deja el testimonio de su religiosidad fundamental (1958:1247):

“He pensado, a menudo, que la Palabra de Dios era la creación entera.”

Los falsos monederos, que dan su nombre a la novela, constituyen un pequeño grupo de muchachos, dirigidos por Strouvillhou, que trafica con monedas falsas. Estos muchachos forman parte de la sociedad y simbolizan el hecho universal de que el hombre es un ser de apariencia, que se engaña y engaña a los demás. La disimulación, la mentira y el autoengaño son las grietas de la totalidad de las cosas; simbolizan la alienación y la fragmentación del hombre y de la sociedad humana. Los falsos monederos es un estudio del pecado y la salvación que obliga a recordar que el pecado es obra del Diablo, el engañador por excelencia (Lucas IV:5-13). Gide insiste (1992:29 y 1958:1045) en que la trampa más peligrosa del diablo es la de hacer creer que no existe:

“Mientras más se le niega, más realidad se le da. El diablo se afirma en nuestra negación.”

“La cultura positiva de Vicente le impedía creer en lo sobrenatural, lo que daba al demonio grandes ventajas.”

El gran engañador de Los falsos monederos es Passavant, cuyo nombre es un

anagrama de “pas savant” (no sabio) o de “passe avant” (pasa delante), que hace referencia a su arrogante ignorancia y su desprecio por el derecho de los demás. Es un individuo perverso e inescrupuloso, dispuesto a explotar, en su beneficio, todo lo que se ponga a su alcance, y que el narrador (1958:1046) califica severamente:

“El Diablo no descansará hasta que Vicente haya entregado su hermano a ese engendro del infierno que es Passavant.”

Alrededor de él gravita el jefe de la banda de falsos monederos, cuyo nombre, bien escogido por Gide, también se presta al juego de los anagramas que lo relacionan con el diablo. Strouvilhou evoca la ubicuidad diabólica: “où s’ trouve-t-il?” (¿dónde se encuentra?) y el aspecto repugnante: “c’ trou vil, où?” (ese abyecto agujero, ¿dónde?). Según Roland Barthes (1972:126), “Las diferentes figuras del Nombre son verdaderos semas dotados de una perfecta validez semántica, a pesar de su carácter imaginario.”

La perfidia no se limita a estos dos personajes; está presente en toda la novela. La atmósfera enfermiza de moral religiosa de la pensión Azaís-Vedel es muy significativa en ese sentido. Es una institución educativo-religiosa en quiebra, enraizada en un discurso cristiano ineficaz y vacío, un establecimiento que, por su participación en la mentira y el pecado, se convierte en terreno propicio para la rebelión, la intriga y la muerte.

El ángel es el mensajero de Dios (Génesis XXII:24,28). Viene para conducir a Bernardo, para ponerlo a prueba y para que determine qué sentido se propone dar a su vida (1958:1209):

*“-Habrá que decidirse, decía el ángel. Tú has vivido sólo a la aventura. ¿Dejarás que el azar disponga de ti? Si deseas servir a alguien, es importante saber a quién.
-Enséñame, guíame, dijo Bernardo.*

¿A quién consagrarse? La opción evidente es Dios. Bernardo ofrenda su amorosa necesidad de sacrificio en la iglesia de la Sorbona y, al salir de ella, vencedor de sus faltas, se siente armado de dignidad y autonomía para volver a la casa paterna y también para reintegrarse

el apellido al que había renunciado, actitud que adquiere el sentido de una elección alegórica: Profitendieu (“se aprovecha de Dios”).

En la raíz del relato se encuentra la amistad de tres abuelos calvinistas: El viejo Azaís, ex pastor y fundador de la pensión que lleva su nombre; el viejo La Pérouse, abuelo de Boris, y un anónimo, abuelo de Vicente, Oliverio y Jorge. Estos tres abuelos encarnan la misma moral exigente, marcada por el puritanismo protestante. Representan el fracaso de una ideología autoritaria y de una religión inhumana e intransigente, similar a los actuales fundamentalismos. La unión vaga y lejana de esos tres hombres sirve para anudar las intrigas y desencadenar los más dramáticos acontecimientos.

La historia de la cristiandad es la del hombre que se aleja de Dios y, después, vuelve a Él. Al abandonar la inocencia del Paraíso, donde vivía sin esfuerzo y sin conciencia de sí mismo ni de los demás, el hombre debe conocer al juez severo que es Dios; pero, por Cristo, conoce al Dios del perdón y del amor. La historia de Bernardo ilustra, en Los falsos monederos, el mismo esquema de revelación y de salvación. Cuando vuelve a la casa de Profitendieu, Bernardo comprende que su rebeldía no tenía fundamento, que el vínculo padre-hijo más auténtico no es el de la sangre sino el de la relación basada en una elección individual dictada por el amor y la aceptación. De igual manera, Jorge renuncia al peligroso tráfico de falsas monedas y regresa con su madre. Ambos se comportan como el hijo pródigo (Marcos XV: 11,32) y como la oveja perdida (Lucas XV:4,7).

Además de la separación entre el hombre y Dios, la epopeya de la cristiandad comprende una lucha constante entre Cristo y el Diablo. En tanto que Cristo es el camino, la verdad y la vida (Juan 14:6), el Diablo es la mentira. En Los falsos monederos, Eduardo muestra siempre el camino. En la novela, él es el camino. Cuando el príncipe de las tinieblas, Passavant, atrapa temporalmente a Oliverio, Eduardo lo rescata. Cuando Oliverio, al borde del suicidio, está muerto para todas las metas y todos los deseos, Eduardo lo resucita. El simbolismo de Gide describe las experiencias de Oliverio en términos de pecado y salvación, de muerte y resurrección, que ilustran la conversión cristiana (1958:1185):

“El espíritu, para testimoniar, no puede renunciar a la materia. De ahí, el misterio de la encarnación.”

La trascendencia intuitiva de Gide se desarrolla ajustada al modelo cristiano. Para que haya redención se necesita de una muerte, de un sacrificio. El inocente, que asume el pecado de la comunidad, es Boris, un nuevo cordero pascual, una víctima expiatoria de las malas conciencias, en el mundo de falsos monederos que es la pensión Azaïs-Vedel (1958:1235):

“Un alma tierna como la suya necesita de alguien a quien ofrendar su nobleza y su pureza.”

Gide se empeñaba en liberarse de las enseñanzas que su familia le había inculcado (1958:1031 y 1232):

“De lo que más me ha costado limpiarme, es de mi primera educación puritana.”

“No sabes lo que puede hacer de nosotros una educación puritana. Deja en el corazón un resentimiento que nunca se puede curar...”

Como hombre de diálogo y de duda, Gide luchaba contra el dogma anteponiendo el fervor a la devoción. Se aproximaba al catolicismo pero nunca se convirtió, a pesar del esfuerzo proselitista de Paul Claudel y Francis Jammes, gracias a su sed de conocimiento, a su pasión por la lucidez y por considerar que la adhesión exige una parte de inconsciencia. Robert Mallet (1993:61) confirma esto en algunas respuestas de Gide respecto del drama del hombre que busca su equilibrio religioso:

“Renuncié a todo acto religioso por respeto a la religión. (...) La lectura de los Evangelios me basta.”

El Cristianismo, la Iglesia y el Evangelio fueron causa constante de su irritación, nostalgia y perplejidad; pero Gide había puesto toda su voluntad en resolver objetiva y serenamente su conflicto, no en la certidumbre sino en la duda (1951:288 y 1958:1088):

“No hay fe verdadera sin duda verdadera, como no hay luz sin sombra.”

“... se podría tomar la duda como punto de apoyo. (...) Puedo dudar de la realidad de todo, pero no de la realidad de mi duda.”

Libre del dogma, pero no de las Escrituras; desembarazado del calvinismo natal, pero alcanzado por la afirmación católica que considera más tolerante, Gide se aleja de la concepción rígida de una sociedad que somete al individuo a sus normas y aspira a una sociedad abierta que respete la libertad individual. Ejemplo de esta actitud es la categórica expresión que pone en labios de Oliverio, el día del matrimonio de Laura (1954:1009):

*“Inclinado hacia mí, mientras el pastor, recordando precisamente los deberes de todos los cristianos, prodigaba consejos, preceptos y piadosas reprimendas a los nuevos esposos, susurró:
-A mí no me importa, yo soy católico”.*

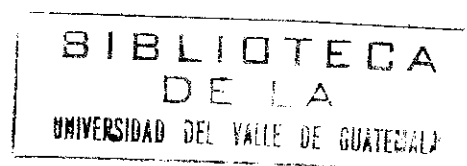
La encarnación de la ley puritana en las precedentes obras de Gide era enunciada por las madres y las esposas. Estas mujeres son neutralizadas en Los falsos monederos, con una significativa descripción (1958:1007):

“La familia Douviers representada por tres tías vestidas de luto riguroso, de las que el catolicismo hubiera hecho tres monjas.”

Para un cristiano, las tinieblas y su Príncipe no son más que el debilitamiento de la Luz que está en Cristo. En Los falsos monederos se encuentran frecuentes alusiones al sol y a la luz en contraposición a la oscuridad (1958:1191):

“El sol brillaba (...) todo parecía limpio, azulado”

En términos religiosos, el descubrimiento de la segunda realidad que permitía a Gide ver más allá del mundo cotidiano, supone la creencia en una realidad espiritual y ultraterrena que debía ser satisfecha por la religión (1954:362):



“Creo que había una torpe necesidad de condensar la vida, necesidad que la religión, más tarde, sería capaz de satisfacer.”

Y en cuanto a la subjetividad de la expresión literaria, necesaria para que el hombre manifieste y transforme en obra de arte su propia substancia, declara (1958:1185):

“Creo llamar lirismo al estado del hombre que consiente en dejarse vencer por Dios.”

Más acá de “la muerte de Dios”, está el sacrificio del hijo (Isaac, Jesús) dispuesto por Dios para salvar a los hombres. La muerte de Boris, transformado en víctima propiciatoria, sirve para la reconciliación del mundo de Los falsos monederos. A su vez, Gide debía morir en su honorabilidad mundana para asumir la salvación de sus semejantes.

A través de sus personajes, Eduardo, Bernardo y Boris, Gide presenta la necesidad de una muerte-sacrificio para la redención personal y social, y la intervención de alguien, procedente de otra dimensión de la realidad, para salvar al mundo; expone el valor de la abnegación y la honestidad para orientar a la juventud, y recurre a una parábola compleja para expresarlo todo bíblica y cristianamente, con un lenguaje preciso e irremplazable. Discípulo de Cristo, a pesar de su rechazo a las iglesias, Gide transforma los episodios contingentes de su existencia en una obra de vocación y gloria universales.

E. El Diario de los falsos monederos

El Diario de los falsos monederos es la exposición detallada y sucesiva de la gestación y elaboración de la novela. Este procedimiento de fiscalización creadora adquiere la dimensión de un proyecto literario y también existencial: no basta con escribir; es necesario que la literatura se transforme en su propio objeto, y el autor en su primer crítico.

El Diario de los falsos monederos es, además, una reflexión sobre el arte de escribir. Es la novela de una novela que, a su vez, es la novela de otra novela que el personaje Eduardo (sombra de Gide y un poco su doble) se esfuerza por escribir llevando un diario. Eduardo ocupa las entrañas de un muñeco, de donde Gide lo extrae cuando lo considera conveniente (1992:59):

“Debo respetar cuidadosamente todo lo que le impide escribir su libro. Eduardo comprende muchas cosas pero se persigue a sí mismo, sin cesar, por medio de todo, por medio de todos.”

El Diario de los falsos monederos aparece como un anexo provisional, antes de tener una existencia autónoma. Principia el 17 de Junio de 1919, dos años antes de que Gide escribiera las primeras líneas de su novela. La primera parte del Diario constituye la preparación de la obra y el documento que consigna los titubeos de la gestación (1992:14):

“Escribo en una hoja aparte los primeros lineamientos informes de la intriga (de una de las intrigas posibles). Los personajes permanecen inexistentes hasta que sean bautizados.”

El Diario de los falsos monederos es el laboratorio donde se elabora la obra y en el que se acumulan las notas y los apuntes que componen un “arte de la novela”; constituye un manifiesto estético en el que Gide expone una técnica que no deja lugar al empirismo (1992:18):

“Espero mucho de la inspiración que debe ser el resultado de la investigación. Acepto que la solución de un problema aparezca con una súbita iluminación, pero después de haberlo largamente estudiado.”

Gide admite que, al iniciar la novela, no sabe exactamente a dónde va. Como un prestidigitador, finge revelar sus trucos, tratando siempre de permanecer misterioso e inasible. El Diario de los falsos monederos viene a ser el centro de la conciencia del escritor y la voz de un autor que escribe una novela titulada Los falsos monederos (1958:1108 y 1992:11):

“El viajero (...) trata de distinguir hacia dónde lo conduce el sinuoso camino que ha tomado (...). Así, el autor desprevenido se detiene un instante, recobra el aliento y se pregunta, con inquietud, a dónde lo lleva su relato”

“Pienso, hace dos días, si no haré que Lafcadio relate mi novela (...). Me pregunto si esto no encogería el alcance del libro.”

Lafcadio, héroe de Las cavas del Vaticano, desaparece de Los falsos monederos reemplazado por Eduardo, el escritor que lleva su diario. Este diario y la novela son dos instancias paralelas que se modifican mutuamente. La confidencia y la ficción se reflejan de tal manera que es difícil diferenciar lo que, del diario vivido o del diario ficticio, se refiere al YO verdadero, al YO novelesco o a ambos. Hay una circulación constante entre el Diario de los falsos monederos, el diario de Eduardo y la novela. Son los vasos comunicantes que intercambian información para organizar la creación de acuerdo con el sistema de la teoría, representada por el Diario de los falsos monederos, y la práctica, que es la escritura de la novela. El diario de Eduardo es la intrusión en la novela de las ideas estéticas de Gide. El Diario de los falsos monederos se presenta como una guía para la lectura de la novela y su juego calidoscópico, exponiendo siempre la artificialidad del relato.

Según el Diario de los falsos monederos, el autor es un espectador crítico de las diversas facetas y funciones que distribuye entre sus personajes, mientras su rechazo a la autoridad inicial asegura la libertad ulterior de éstos (1992:27,28):

“Todo lo que veo, todo lo que aprendo, todo lo que me sucede desde hace algunos meses, quisiera hacerlo entrar en esta novela y servirme de todo para el enriquecimiento de su trama. Quisiera que los acontecimientos no fueran nunca relatados directamente por el autor, sino más bien expuestos por aquellos de los actores sobre quienes estos acontecimientos hayan tenido influencia.”

Gide revela el arte de extraer de la ficción otra ficción que se parezca a la realidad. El Diario de los falsos monederos es como el cuaderno de bitácora, en el que el novelista consigna sus singladuras. Eduardo lleva también un diario y explica así su función (1958:1083):

“En un cuaderno, anoto, día a día, el estado de la novela en mi espíritu (...) Este cuaderno contiene la crítica continua de mi novela, o mejor, de la novela en general.”

Gide reúne, en el Diario de los falsos monederos, sus vacilaciones, sus reflexiones críticas y otros materiales heteróclitos que no son residuos del trabajo de composición sino testimonios del trayecto de la creación. La escritura de la novela sólo es posible en función de la reflexión sistemática sobre los problemas técnicos de la narración. Gide observa su mundo, pregunta, toma notas, escucha a las personas y recurre a la realidad contingente, como las gacetillas de los periódicos. Por ejemplo, el arresto de un grupo de falsos monederos (1992:91) y el suicidio de un escolar (1992:93):

“... había también cierto número de jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes, algunos hijos de funcionarios, el hijo de un magistrado de provincia y un empleado auxiliar del Ministerio de Finanzas.”

“Hemos señalado el suicidio dramático del joven Nény, de apenas quince años, quien, en el Liceo Blas Pascal de Clermont-Ferrand, se disparó un balazo en la sien.”

La novela principia con el tráfico de falsas monedas en el parque de Luxemburgo y termina con el suicidio de Boris. Entre los dos hechos, se reúnen los relatos, los personajes, los acontecimientos y los diálogos que Gide encuentra en su camino y que funde en la creación de Los falsos monederos (1992:11 y 19):

“Será un relato de los acontecimientos que (el narrador) descubrirá y en los que participará como un observador curioso y desocupado.”

“Se trata de reunir el caso de los falsos monederos anarquistas (...) y la siniestra historia de los suicidios de escolares de Clermont-Ferrand (...). Fundirlo todo en una sola intriga.”

Al exponer las dificultades de la aventura de escribir la novela, el Diario de los falsos monederos se coloca, a la vez, dentro y fuera del relato, a cuyos problemas se integra, pero sin pretender resolverlos. Texto, contexto e intertexto forman un circuito intrincado en el que el autor, los personajes y el lector penetran a voluntad (1992:23 y 80):

“Trato de enrollar los diversos hilos de la intriga y la complejidad de mis pensamientos alrededor de las bobinas vivas que son mis personajes.”

“La vida nos presenta, de todas partes, alicientes y dramas, pero es raro que éstos se desarrollen y se dibujen como acostumbra tejerlos el novelista. Esta es, precisamente, la impresión que quisiera dar con este libro, y es lo que haré que Eduardo diga.”

F. La “mise en abyme”

Gide no sólo escribe sino también se mira escribir. Al escribir, se juzga, se critica y obliga al lector a juzgar y a criticar. Desde niño se complacía en escenificar cuidadosamente el acto de la escritura y en facilitar el desdoblamiento, viéndose trabajar en un espejo (1948:252):

“Era ahí donde trabajaba; me gustaba porque en el doble espejo del mueble (...), me miraba escribir; me veía entre cada frase; mi imagen me hablaba, me escuchaba, me acompañaba, me mantenía en estado de fervor.”

Para Gide, según Wolfgang Holdheim (1968:27), el arte está en el reflejo de la realidad y no en ésta. Este reflejo implica cierto grado de deformación, por lo que la calidad del arte depende del poder de ilusión que produzca esta deformación consciente. La “mise en abyme” es un juego de espejos que atrapan la creación en sus reflejos, es un microsistema de representación cuya teoría fue esbozada por Gide desde 1893 (1948:41):

“Me agrada que en una obra de arte se encuentre transpuesto, en la escala de los personajes, el tema de la obra. Nada lo aclara mejor ni establece más seguramente todas las proporciones del conjunto. Así, en algunos cuadros de Memling o de Quentin Metsys, un oscuro espejito convexo refleja, a su vez, el interior de la habitación donde acontece la escena pintada. Es la comparación con el procedimiento del blasón, que consiste en poner en el primero, un segundo blasón <en abyme>”.

Esta predilección autorreflexiva tiene su origen en la necesidad de la conciencia de examinarse a sí misma con objetividad y capacidad crítica (1948:20):

“Para mí, el mundo es un espejo y me asombra cuando me refleja mal”

Gide habla de la transposición del tema de la obra en el nivel de los personajes. En casi todas sus obras se encuentra un personaje central que trata de crear una obra literaria. En Paludes, el narrador-novelistas dialoga con un amigo (1958:91):

*“Él dice: ¡Qué bien! ¿Tú trabajas?
Respondo: Escribo Paludes.”*

En Isabel, el narrador-escritor Lacaze debe escribir la novela del castillo de La Quartfourche donde acontece la acción de su propio relato (1958:616):

*“Novelista, amigo mío, me decía yo, vamos a verte trabajar. ¡Describir! ¡Ah, no!
No se trata de eso sino de descubrir la realidad bajo el aspecto.”*

En Los falsos monederos, Eduardo escribe una novela que debe llamarse “Los falsos monederos”, muy diferente de la obra de Gide, pero que sirve para exponer que una verdad novelística no debe confundirse con la reproducción de una realidad exterior:

“... invento un personaje -novelista, que elevo a figura central; el tema del libro (...) es la lucha entre lo que la realidad ofrece al novelista y lo que él pretende hacer.”

La obra literaria constituye, simbólica y literalmente, un espejo que proyecta sobre el lector el esfuerzo del escritor para crear una obra de arte. La “mise en abyme” descrita por Gide es, de acuerdo con Jean Rohou, una composición en la que la totalidad de la obra se refleja en uno de sus elementos: relato en el relato (1993:197), y se equipara al procedimiento pictórico del espejo, usado por algunos artistas del Renacimiento (Memling, Van Eyck, Metsys, Velázquez). El espejo incluido en el cuadro representa lo que, a simple vista, no se puede ver; es otro punto de vista que muestra algo que, normalmente, pasa desapercibido. Por ejemplo, en LA VENUS DEL ESPEJO de Diego de Velázquez (National Gallery, Londres), el espejo sostenido por Cupido refleja el rostro de la Venus que está reclinada y de espaldas. En JEAN ARNOLFINI Y SU MUJER de Jan Van Eyck (National Gallery, Londres), el espejo, situado en el fondo, permite ver otros aspectos de la habitación y la parte posterior de los personajes que están de frente. En EL BANQUERO Y SU MUJER de Quentin Metsys (Museo del Louvre, París), el espejo situado en la mesa donde los personajes cuentan monedas, revela la presencia de otro personaje y una ventana con vista al exterior. En forma similar, en la novela de Eduardo y en el Diario de los falsos monederos, se percibe lo que no es visible en la novela de Gide. Según Alain Goulet (1994:129):

“(...) la “mise en abyme” presenta, en el centro de la obra, una representación distinta, autónoma, cuya función es reflejar el tema de la obra mostrando los límites de la misma e iluminando lo que esas limitaciones ocultan.”

La discusión que permite a Eduardo exponer su concepción de la novela, lo que pretende hacer y las dificultades técnicas que enfrenta, es la transposición reducida de las prolongadas reflexiones de Gide antes de comenzar a escribir Los falsos monederos. Eduardo y Gide son los dos focos alrededor de los cuales se organiza la elipse narrativa. El diario de Eduardo (1958:1085) y el Diario de los falsos monederos (1992:45) son los espejos que reflejan sucesivamente el destello de la creación:

“... si no llego a escribir este libro, será porque la historia del libro me habrá interesado más que el libro mismo, porque la historia del libro habrá tomado su lugar, y tanto mejor.”

“De una parte, el acontecimiento, el hecho, el dato exterior; de otra parte, el esfuerzo del novelista para hacer, con el acontecimiento, un libro.”

El autor observa su imagen y, por el procedimiento de la “mise en abyme”, proyecta aspectos de su espíritu creador (1958:1081):

“Lo que quiero es presentar, por una parte, la realidad y, por otra parte, el esfuerzo por estilizarla.”

La “mise en abyme” muestra las dos focalizaciones alrededor de las cuales Gide construye su novela: el narrador anónimo y Eduardo, el novelista, aunque el espejo narrador-Gide absorba la imagen del espejo narrador-Eduardo. Simétricamente, Gide invita al lector a considerar la novela de manera crítica, como una obra de arte, producto de la escritura y el andamiaje del novelista. Al poner en el centro de la novela a un personaje que reflexiona sobre el arte de la novela, Gide desarrolla, como tema, la creación literaria con sus intenciones y sus dificultades.

G. La novela de la novela

En contraste con los novelistas realistas del siglo XIX, Gide cree que una obra literaria debe poner de relieve uno o varios aspectos de la visión interior del autor y cierta objetividad que es parte integrante de la novela. Con Los falsos monederos, la controversia de la ficción novelesca se transforma en pretexto para una novela. Gide presenta a un novelista, Eduardo -su alter ego-, que imagina una novela que le dicta la realidad vivida, percibida e imaginada, y además, complica la historia del relato introduciendo al lector en el laboratorio del escritor, para revelarles los procedimientos y artificios empleados en la construcción de la novela. De acuerdo con Jean Ricardou (1993:226), se propone escribir:

“En lugar del relato de una aventura, la aventura de un relato.”

La novela puede ser leída como un estudio psicológico, como la exposición de una teoría ética o estética o, simplemente, como la historia de Eduardo y de los hombres y mujeres que se relacionan con él. En su totalidad, o en alguno de sus aspectos particulares, Los falsos monederos sólo puede interpretarse en función de la obra total de Gide. Los falsos monederos resume una profusión de acontecimientos y personajes que plantean grandes interrogantes, inseparables de la cosmovisión de Gide: problemas de acción práctica, de evasión social, de estética, de libertad, de autenticidad, de religión; en suma, problemas del hombre.

Los falsos monederos es una reflexión sobre la escritura y la creación literaria, a la vez que laberinto y refugio, perdición y redención; una exploración interrogativa del enigma del YO; una reflexión que incluye a la vida con sus más ínfimos detalles. A su manera, Gide compone un homenaje a la ficción, resumiendo el mundo con palabras, hechos y personajes que, sin embargo, son incapaces de evitar las brechas, los dolores y las sorpresas que inflige el azar.

Durante toda su vida de escritor, Gide se preocupa por el problema de la novela y, principalmente, por el conflicto entre la visión personal del artista y la objetividad del mundo exterior que el novelista debe interpretar. En casi todas las obras de Gide se encuentra un

personaje que, novelista o no, trata de crear una obra literaria. En sus primeros relatos (El Inmoralista, La puerta estrecha) hay un narrador que trata de exponer, objetivamente, una historia personal, y en Isabel, un aprendiz de novelista atormentado por el problema de la novela. El lector de Los falsos monederos se percata pronto de la presencia de un narrador y de un personaje -Eduardo- que comenta el relato del narrador. Narrador y personaje preparan, cada uno, una novela. Este desdoblamiento de la personalidad se manifiesta en la mayor parte de las obras de Gide: el narrador (o el autor) se contradice cuando proyecta relatar la novela. Gide, el novelista, es actor y, a la vez, espectador, creador inspirado y crítico de su creación. El procedimiento de la creación novelesca toma la forma de un diálogo interior entre el escritor y su doble, entre la imaginación y la inteligencia crítica (1954:1082):

“A decir verdad, éste sería el sujeto: la lucha entre los hechos propuestos por la realidad y la realidad ideal.”

Aunque parezca paradójico, la imaginación registra los hechos de la historia que provienen de la realidad, pero es la inteligencia crítica la que crea la idea de la novela y ordena los diversos elementos novelescos. Lo que importa en la novela no es tanto el acontecimiento, el hecho, el dato exterior, sino el esfuerzo del escritor por expresarlo (1948:1275):

“La imaginación imita, es el espíritu crítico el que crea.”

Por otra parte, Los falsos monederos es la novela de la novela cuyo tema sería la elaboración de lo novelesco, la experimentación de la “teoría y práctica” de la novela. Gide exhibe, por medio de Eduardo, su proyecto de novela, la clave de sus intenciones y de su composición, a la vez que expresa un sentimiento de ruptura con el pasado (1958:1079):

“¿Por qué hacer lo que otros ya han hecho, lo que ya he hecho yo o lo que otros podrían hacer?”

Gide pretende renovar el arte novelístico modificando el manejo tradicional de tres aspectos: el seguimiento del personaje, el tiempo del relato y el modo de la acción. Primeramente,

no establece jerarquía marcada entre sus personajes. Todos son héroes, pero héroes inseguros. Ningún personaje tiene privilegios y todos los tienen. Todos son vistos y se ven; hablan, se explican y se analizan. No hay un vocero o protagonista: a medida que las sociedades se transforman en civilizaciones de masa, los novelistas creen cada vez menos en el destino providencial del héroe. La desacralización del héroe contribuye a hacer de los personajes simples y banales dobles del lector, en vez de modelos, y la proliferación de la primera persona obliga a éste a identificarse plenamente con el escritor. Evidentemente, hay personajes secundarios pero todos tienen una presencia o un momento protagónico. El personaje es polivalente y autónomo (1992:23):

“El mal novelista construye sus personajes, los dirige y los hace hablar; el verdadero novelista los escucha y los ve actuar, los oye hablar antes de conocerlos y, por lo que dicen comprende, poco a poco, quienes son.”

Gide comparte, curiosamente, la visión de su contemporáneo Unamuno, quien, en su obra Niebla, expone la nebulosidad de la creación literaria y el carácter onírico de la existencia humana, al permitir que su personaje le increpe (1989:115):

“(...) mire usted, mi querido don Miguel, no vaya a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto.”

En lugar de describir los rasgos típicos de los personajes para obtener un cuadro completo de sus vidas, Gide evoca, simplemente, un acontecimiento excepcional que los haya marcado; sigue, minuciosamente, durante largo tiempo, la evolución de sus reacciones tratando de examinar las profundidades y ambigüedades del alma humana; se consagra, visionario, al duro trabajo de la adivinación de lo real llenando la narración con personajes típicos o atípicos, para que el lector comparta sus perplejidades y lo que los hace actuar de manera incomprensible, según la lógica humana. Con este esfuerzo, Gide pretende abrazar la diversidad de lo posible. Cada personaje es una fuerza solitaria que se constituye a sí misma y se dirige al éxito o al fracaso, para refutar la noción de destino y la idea de lo absoluto. Como en el juego de billar, los personajes

chocan unos contra otros, iguales a las bolas de marfil lanzadas por una mano invisible, haciendo toda asociación aleatoria y toda comunicación problemática (1992:76,77):

“No hay acto, absurdo o perjudicial, que no sea el resultado de un concurso de causas, conjunciones y concomitancias; (...) Las fuentes de nuestros gestos más insignificantes son tan numerosas y tan secretas como las del Nilo.”

Para proporcionar al lector una visión calidoscópica de la realidad, Gide multiplica los narradores que presentan una serie de relatos, que a su vez habrían podido ser otras tantas novelas. En Los falsos monederos hay numerosos relatos que un personaje cuenta a otro personaje. Bercail cuenta a Oliverio la historia alegórica que se propone escribir (1958:937):

“... quisiera contar la historia, no de un personaje, sino de un lugar -por ejemplo, de un sendero en un jardín como este y contar lo que sucede ahí- desde la mañana hasta la noche.”

Un poco después, Lady Griffith, relata a Vicente el naufragio del barco en que viajaba (1958:980):

“Estaba en el Bourgogne, el día en que naufragó. Yo tenía diez y siete años. (...) Era excelente nadadora.”

El anciano La Pérouse cuenta la historia de su hijo y su nieto a Eduardo (1958:1028):

“¿Nunca le hablé de mi hijo? (...) A los veinte años se enamoró de una alumna mía (...) una joven rusa (...) no supe que estaba embarazada.”

La Señora de La Pérouse cuenta a Eduardo los caprichos de su marido (1958:1058):

“El viejo rehusa cuidarse sólo para atormentarla. Hace todo lo que no debe y no hace nada de lo que debiera.”

Bernardo escribe a Oliverio para ponerlo al tanto de sus actividades en Suiza (1958:1069):

“Volvimos (...) luego de un enorme esfuerzo. Ascensión al Hallalin, amarrados a los guías, glaciares, precipicios, avalanchas, etc.”

Y Oliverio responde a Bernardo con el relato de sus aventuras en Córcega, con Passavant (1958:1103):

“Vizzavone es una pequeña aldea situada en el flanco de una de las montañas más altas (...), escondida en un espeso bosque.”

Al final de la novela, Eduardo, quien está escribiendo una novela, pide a Jorge que lea uno de sus capítulos (1958:1222):

“Había, en este niño, toda una región tenebrosa en la que Audibert se interesaba con afectuosa curiosidad.”

Otros personajes se enteran de una historia sin que lo sepa el que la produce: Bernardo (1958:997) lee el diario de Eduardo. La historia de Laura (1958:955) es conocida por las palabras que llegan a los oídos de Oliverio. Lo que sucede es expuesto varias veces, desde diversos ángulos. La sucesión de los capítulos superpone los acontecimientos vividos por cada personaje. “El autor está diseminado en sus personajes”, como dice W. Holdheim (1968:122), buscando la unidad en la dispersión, de tal manera que los elementos narrativos, sometidos a un proceso de fragmentación, en lugar de encadenarse, se alternan: vienen a ser destinos múltiples, paralelos o no, expuestos como relatos simultáneos. La realidad presenta, así, el perfil discontinuo, irregular y azaroso de la vida, y los diversos aspectos, impulsos y verdades del hombre, ajustándose, de cierto modo, a la visión de Stendhal que cita B. Valette (1993:83):

“La novela es un espejo que alguien transporta a lo largo de un camino.”

En la novela tradicional hay un relato constituido por numerosos cuadros que se suceden, sin transición, en la galería del pasado. Gide logra escribir su novela en tiempo presente. No hay un retorno al pasado para exponer la situación de la primera parte: todo ocurre, todo está ocurriendo para crear, así, la ilusión de cierta urgencia, de una actualidad en la que

el narrador introduce al lector. Cuando el diario de Eduardo (1958:1009) consigna el casamiento de Laura, el lector ya sabe que está destinada al adulterio, embarazada por Vicente, mientras su marido, Félix Douviers, está en Inglaterra. El tiempo presente empleado por Gide parece neutralizar la oposición entre narración y descripción, mostrando no lo que ha acontecido, sino lo que acontece (1958:978):

“El sol ya alto, por la ventana abierta, acaricia el pie desnudo de Vicente, sobre la gran cama donde reposa junto a Lilian. Ella, que no sabe que Vicente está despierto, se levanta, lo mira y se asombra de su gesto preocupado.”

En la segunda parte de la novela, el tiempo parece transcurrir más lentamente por acción de las cartas y los periódicos que no dan indicaciones precisas; es el tiempo de las vacaciones, como vacío de acontecimientos, pero nada es pasado, todo continúa. El relato parece aprovechar la ambigüedad que le confiere el uso del tiempo presente (1958:1108):

“El viajero, en lo alto de la colina, se sienta y observa antes de emprender la marcha hacia abajo; trata de distinguir hacia dónde lo conduce el camino sinuoso (...) que parece perderse en las sombras y, puesto que la tarde termina, en la noche.”

En la tercera parte parece haber una vuelta al presente, pero el suicidio de Boris es un episodio que sigue a otro que no ha terminado. Simular la intemporalidad sirve a Gide para dirigirse a la juventud y hablarle del porvenir, con un tono educativo (1992:15):

“No es apropiado, sin duda, situar la acción de este libro antes de la guerra e introducir en él preocupaciones históricas; no puedo ser, a la vez, retrospectivo y actual. A decir verdad, no pretendo ser actual y, si pudiera, me gustaría ser futuro.”

Gide no cuenta lo que ha sucedido en el pasado: espera que la escritura lo produzca. La memoria, lenta o acelerada, y el presente, con su insignificante neutralidad, desplazan a las combinaciones temporales del pasado. Los valores del tiempo presente son múltiples: puede exponer el pasado (presente de la narración) o expresar lo intemporal. El rechazo del pasado

simple, tiempo del relato por excelencia, no es sólo un problema de moda literaria, es también, como dice B. Valette (1993:138):

“... una actitud filosófica, una nueva visión del mundo, una afirmación de la libertad y un reconocimiento de lo absurdo.”

La novela tradicional exigía un nudo o centro de la acción. Antes, nada sucede porque todo se prepara; después, nada acontece porque ya todo pasó. En Los falsos monederos, la acción está en los episodios en que aparecen diversos conflictos simultáneos: Oliverio-Bernardo, Eduardo-Oliverio, Oliverio-Passavant y Passavant-Eduardo, de la misma manera que el suicidio de Boris se superpone al tráfico de monedas falsas. La novela que Eduardo escribe es también un momento de la acción, una aventura en el interior de la novela. Gide hace estallar la acción en múltiples aventuras y relatos mínimos, de modo que, constantemente, algo sucede. Hay un sutil entrecruzamiento de acontecimientos, de acciones y de intenciones frustradas. Cada personaje, inmerso en una realidad cambiante, es la representación de uno de los momentos de la acción. El relato está lleno de maceraciones familiares, pasiones clandestinas y agotadoras sinceridades. El mecanismo de la narración hace que todos los destinos individuales se integren en un flujo continuo. La ausencia de una intriga elaborada, lejos de constituir un defecto en el arte literario de Gide, traduce su rechazo a los cánones de la tradición para lograr describir la vida como una serie compleja -lógica o ilógica- de reveses y sobresaltos. Gide trata de comprender el misterio y los malentendidos del ser humano, responsable e irresponsable, razonable e insensato, devorado por su duplicidad. La novela es un texto evolutivo al que se agregan, constantemente, los elementos que la realidad pone a su disposición. Es un taller permanente, abierto al progreso. La novela está concebida como una interrogación frente al mundo y su multitud de seres extraviados. Gide hace que la novela sea una transición perpetua de episodio a episodio y de personaje a personaje; un organismo que prospera y cambia, como una planta, a medida que crece. Como dice Paulina (1958:1189):

“En la vida, nada se resuelve, todo continúa.”

El destino, en la novela, es el resultado de la peculiar unión de lo fortuito y lo necesario, lo extraño y lo íntimo, lo general y lo singular. Cada vida es el producto de esas combinaciones y de la interacción entre varias realidades. Los personajes de Los falsos monederos se debaten en ambientes en los que no es fácil ser libre; el azar los atrapa, de improviso, y los arrastra, muy a su pesar, a situaciones excepcionales.

A principios del siglo XX, los escritores se preocupan por las miserias políticas de la época, el desmoronamiento de los ideales, lo absurdo de la existencia y la tragedia de la condición humana. Los tropiezos de la fe se suman a las incertidumbres ideológicas, y las nuevas ciencias parecen desplazar, moral e intelectualmente, a las viejas religiones. Los nuevos descubrimientos, en todas las ramas del saber, facilitan un conocimiento más íntimo de la realidad. Para aprehender la naturaleza de las cosas, el novelista sigue el movimiento de su conciencia y su propio ritmo; su objetivo ya no es exponer las verdades adquiridas precedentemente, sino transcribir las que se forman en él mientras escribe. La crisis del concepto de realidad, por la focalización múltiple, desemboca en la dislocación del relato. En Los falsos monederos, los acontecimientos son fragmentos de la realidad percibidos por conciencias diferentes. Según W. Sypher (1962:298), Los falsos monederos es una novela que marca la diferencia entre la actualidad y la representación de la actualidad.

La novela de principios del siglo XX asimila, a su manera, la evolución científica (Einstein: Teoría de la relatividad restringida y general, 1913) y económica (abandono del patrón-oro de la moneda, después de la Primera Guerra Mundial). La subjetividad se opone al positivismo y al realismo del siglo XIX: cada realidad se vuelve relativa y dependiente del punto de vista (1958:1089):

“... no hay nada bueno para todos, sólo para algunos; nada es verdad para todos, sólo para quienes quieren creer; no hay método ni teoría aplicables, indiferentemente, a todos.”

A principios del siglo XX, todo (literatura, arte, filosofía) revela un progresivo abandono de los principios morales de la generación precedente. A la filosofía positivista sucede un frío

pragmatismo, según el cual el bien y la verdad son valores relativos. La influencia de Nietzsche despierta vagas esperanzas en una sociedad desilusionada, incapaz de aplicar, por su carácter marginal y excesivo, las doctrinas del filósofo (1985:56):

“¡Todos los dioses han muerto, ahora viva el superhombre! ¡Sea esta, llegado el gran mediodía, nuestra postrera voluntad.”

Inquietos por los descubrimientos de la psicología, de Ribot a Bergson, pasando por Janet y Freud, los escritores comprenden que es imposible explicar los comportamientos humanos regidos por motivaciones que la simple lógica es incapaz de esclarecer. El examen de los insondables abismos psíquicos y sentimentales parece anticuado en una época que ha asimilado los hallazgos del psicoanálisis. Nadie se atreve ya a trazar con claridad los recorridos mentales, pues la complejidad de sus sinuosidades es inabordable. Los más finos análisis de los abismos del alma sólo logran extraer mediocres verificaciones, sin ninguna relación con las misteriosas ramificaciones que teje el inconsciente.

Gide se interesa por el psicoanálisis de Freud (cuya obra es traducida al francés en 1920), como por todas las innovaciones científicas de su tiempo, y frecuenta a Eugenia Sokolnicka, psicoanalista polaca que introduce en Francia la práctica freudiana. Esta profesional sirve de modelo para el personaje que se responsabiliza del tratamiento de Boris en Los falsos monederos (1958:1068):

“Tiene (Boris) cierto tipo de enfermedad nerviosa que la doctora trata con un método nuevo.”

El psicoanálisis acapara, inmediatamente, la atención de ciertos medios literarios, entre los que se cuenta la Nouvelle Revue Française. Gide estaba fascinado por la fuerza oscura, ontológica, que Freud designa como el polo de la personalidad en donde se originan las pulsiones, esas fuerzas inconscientes que propulsan al individuo y cuyo misterio ya había sido considerado por Kant (1983:31):

“En el inmenso mapa de nuestro espíritu, sólo algunas regiones están iluminadas. En el hombre, el campo de las representaciones oscuras es el más extenso.”

Freud tuvo el genio de advertir que la vida psíquica desborda el campo de la conciencia, y de determinar que el YO consciente pierde su autonomía frente a las reivindicaciones del inconsciente y los imperativos del super-YO. Gide comprende muy pronto que el YO recibe de la sociedad, principalmente a través de la primera educación, ciertas normas que se incorporan a él, y contra las cuales se rebela el inconsciente del individuo, en busca de su identidad. El super-YO ejerce la censura y la prohibición sobre la conciencia. La represión actúa como una provocación, obligando a la libido a revelarse y a esconderse tras las máscaras del comportamiento o la enfermedad. Sobre esta base, la doctora Sophroniska explica a Eduardo en qué consiste la neurosis de Boris (1958:1073):

“Creo que se puede encontrar el origen en una conmoción del ser, debida a un acontecimiento que es preciso descubrir. (...) El enfermo empieza a curarse en cuanto toma conciencia de esta causa, pero ésta escapa a su recuerdo; diríase que se disimula en la sombra de la enfermedad.”

Del mismo modo que el psicoanálisis, cuyo conocimiento empieza a generalizarse, Gide escudriña la unidad de la conciencia, las motivaciones ambiguas y las conductas tendenciosas. Así comprende que el hombre es complejo y, a veces, contradictorio porque está sujeto a las tretas del inconsciente que controla -entre otras cosas- la sexualidad y la imaginación. Eduardo (1958:988) reconoce que, por lo menos,

“En el terreno de los sentimientos, lo real no se distingue de lo imaginario.”

Gide esperaba que el psicoanálisis estudiara, objetivamente, ciertos aspectos de la sexualidad, sin relacionarlos con el bien o el mal. Desafortunadamente, la sociedad burguesa no estaba preparada para aceptar la perturbadora información que Freud le proporcionaba. La señora Sophroniska actuaba con un sistema de valores muy cercano a la moral puritana: todo lo relativo

a la sexualidad era desfigurado y transformado en desequilibrio psíquico, vicio o aberración (1958:1075):

“Nueve de diez veces se encuentra, como causa de tal trastorno, un feo e ignominioso secreto.”

A propósito de la “enfermedad” de Boris -que representa una parte del Gide niño-, el autor explora, a su manera, los problemas del tratamiento psicoanalítico, los conceptos psicológicos de normalidad y anormalidad y, más allá de las intrigas de Los falsos monederos, reflexiona acerca de la naturaleza del hombre y sobre el complicado funcionamiento de sus tenebrosas profundidades.

El tema clave de Los falsos monederos es la moneda falsa que pone en tela de juicio las nociones de verdad, objetividad, creencia, realidad, y conduce a una relatividad generalizada de valores, hechos y puntos de vista. El tema de la falsa moneda analiza la hipocresía individual y social en todas sus formas, incluyendo los aspectos morales y psicológicos: la mentira, la confusión tendenciosa de lo falso y lo verdadero, lo real y lo imaginario, lo bueno y lo malo. Y en el dominio de la creación literaria, el desarrollo de una estética de la impostura y de la apariencia. La Europa de principios del siglo XX se hunde en el relativismo: así como el dinero ha perdido su valor estable, la sociedad ha perdido sus puntos de referencia. Después de Einstein, ya no queda ninguna verdad intangible. Después de Nietzsche, hasta “Dios ha muerto”. El intercambio generalizado, con sus engaños y falsedades, reemplaza al mundo natural de la identidad y del valor. La falsa moneda es inherente a la ilusión de autonomía y transparencia de todos y cada uno. Esa mutación del mundo en crisis es evidenciada y denunciada por Gide en Los falsos monederos, cuyos personajes fabrican, todos, su falsa moneda social, económica, moral, psicológica o estética. La vida es como un teatro en el que cada quien representa su papel. Todo está invadido por la falsa moneda. Desde las alturas de Saas-Fée, Bernardo expresa su nostalgia por el mundo estable, basado en valores inmutables (1958:1093):

“Quisiera dar, a lo largo de mi vida y al menor golpe, un sonido puro, probo, auténtico. Casi todas las personas que he conocido me suenan falsas. Valer exactamente lo que uno parece; no tratar de parecer más de lo que uno vale...”

Mientras que, para Passavant, el seudoescriptor que organiza su propio éxito manipulando la opinión para su gloria y beneficio (1958:990), la obra de arte

“... es más un medio que un fin. Las convicciones artísticas (...) son vehementes porque no son profundas; ninguna secreta exigencia temperamental las impone; responden al dictado de la época; su contraseña es la oportunidad.”

Por su parte, Strouvillhou expone cínicamente su método de vida (1958:1198):

“En un mundo en el que todos hacen trampa, el hombre honrado es un charlatán.”

Gide transforma la anécdota de la falsa moneda en alegoría del comportamiento humano, en general: Raquel impone a los demás el peso de su virtud, pero convoca a Eduardo para contarle su secreto; Laura vive agobiada por una tristeza consentida y pulida por las convenciones sociales, pero utiliza la devoción de Douviers para volver al hogar conyugal; Vedel y Molinier hacen declaraciones indirectas a sus esposas para obtener un prestigio que no se atreven a conquistar; La Pérouse exalta la virtud de la pureza, pero provoca el viaje sin retorno de su hijo y contribuye a la muerte de su nieto; Sara oscila entre la castidad forzada y la semiprostitución. Las relaciones entre los personajes están contaminadas por la falsificación. La verdad de cada uno se oculta tras la de su vecino. Los comportamientos individuales se transforman en destinos por el empecinamiento, egoísta y ciego, en transitar por caminos que llevan a la perdición, en nombre de cierta idea equivocada de la vida, y por la tendencia a evitar la angustia de la responsabilidad, única condición de la autenticidad. Eduardo dice a Bernardo, cuando éste le pide una norma de vida (1958:1215):

“La respuesta me parece clara: hay que buscar esta regla en uno mismo.”

III CONCLUSIONES

- A. Gran parte de la obra de Gide es autobiográfica. La ficción es el resultado de la transformación de la experiencia vivida y cada uno de sus personajes representa una etapa de su constante búsqueda de identidad.
- B. Al describir el YO y sus diferentes funciones como una compleja entidad social y psicológica, enraizada en las profundidades del inconsciente, Gide hace una importante contribución al conocimiento de la topología de la personalidad.
- C. A pesar de su mordaz repudio al protestantismo, Gide manifiesta su religiosidad con un profundo conocimiento de las Escrituras y una continua defensa de los valores éticos del cristianismo.
- D. Gide analiza las dificultades que afrontan los individuos en sus relaciones entre sí y con la sociedad, y denuncia la ruina de los valores, la proliferación de la ambigüedad en el comportamiento y todas las formas de hipocresía humana.
- E. Los falsos monederos presenta una concepción del hombre y de la sinceridad, reflejo de los cuestionamientos éticos de Gide, quien pretende enseñar a los jóvenes cómo vivir libres y responsables.
- F. Gide no describe a los personajes: analiza los sentimientos que los agitan, los cuales son indicios de una vida interior más interesante que los personajes mismos.
- G. Los nombres de los personajes, cuidadosamente escogidos, dan a éstos un espesor semántico. Gide utiliza la polisemia de las homofonías y anagramas para insistir en la bondad o en la alevosía de algunos de ellos.
- H. Con el procedimiento de la “mise en abyme”, Gide introduce en el relato a un novelista que sirve de pretexto a las generalizaciones estéticas y de justificación a la experimentación con la escritura.
- I. Gide estudia los problemas teóricos y técnicos de la narratología, y expone los resultados de su investigación con un testimonio objetivo: el Diario de los falsos monederos.

- J. Gide enriquece la técnica narrativa con la introducción de fecundas innovaciones: la focalización múltiple, la visión calidoscópica, el relato en tiempo presente y la “mise en abyme”, que anticipan las reflexiones y teorías de la nueva novela (**le nouveau roman**).
- K. Según Gide, el hombre se construye constantemente: es una conciencia en movimiento, un itinerario en busca de su propia verdad.

IV. BIBLIOGRAFIA

- Barthes R. **Le degré zéro de l'écriture**, Paris, Editions du Seuil.
1972
- Delay J. **La jeunesse d'André Gide**, Paris, Gallimard.
1957
- Gide A. **Journal 1889-1939**, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
1948
- _____ **Journal 1939-1949 - Souvenirs**, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
1954
- _____ **Romans**, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
1958
- _____ **Journal des Faux-monnayeurs**, Paris, Gallimard.
1992
- Goulet A. **Lire Les Faux-monnayeurs**, Paris, Dunod.
1994
- Grateloup L. **Nouvelle Anthologie Philosophique**, Paris, Hachette.
1983
- Holdheim W. **Theory and Practice of the Novel. A Study of André Gide**, Genève, Droz.
1968
- Mallet R. **Gide-Claudé: Portraits croisés**, Paris, Magazine Littéraire No. 306.
1993
- Martin C. **André Gide par lui-même**, Paris, Editions du Seuil.
1963
- Moeller C. **Literatura del Siglo XX y Cristianismo**, Madrid, Editorial Gredos.
1981
- Montaigne M. **Les Essais**, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française.
1965

- Moutote D. **Le Journal d'André Gide et les Problèmes du Moi**, Paris, Presses Universitaires de France.
1968
- Nietzsche F. **Así hablaba Zaratustra**, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
1985
- Rohou J. **Les Etudes Littéraires, méthodes et perspectives**, Paris, Nathan.
1993
- Rougemont D. **Un Complot de Protestants**, Nouvelle Revue Française, Paris, Gallimard.
1951
- Sartre J.P. **L'Être et le Néant**, Paris, Gallimard.
1943
- Sypher W. **Loss of the Self in Modern Literature and Art**, New York, Vintage Books.
1962
- Unamuno M. **Niebla**, México, Editorial Porrúa.
1989
- Valette B. **Le Roman, Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire**, Paris, Nathan.
1992
-
- Esthétique du Roman Moderne**, Paris, Nathan.
1993